DIE APOKRYPHEN

PETRUSGESCHICHTEN

IN DER ALTCHRISTLICHEN KUNST

VON

D. DR. GEORG STUHLFAUTH

AO. PROFESSOR DER THEOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

MIT 28 ABBILDUNGEN

BERLIN UND LEIPZIG 1925

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'CHE VERLAGSHANDLUNG / J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG / GEORG REIMER / KARL J. TRÜBNER / VEIT & COMP.

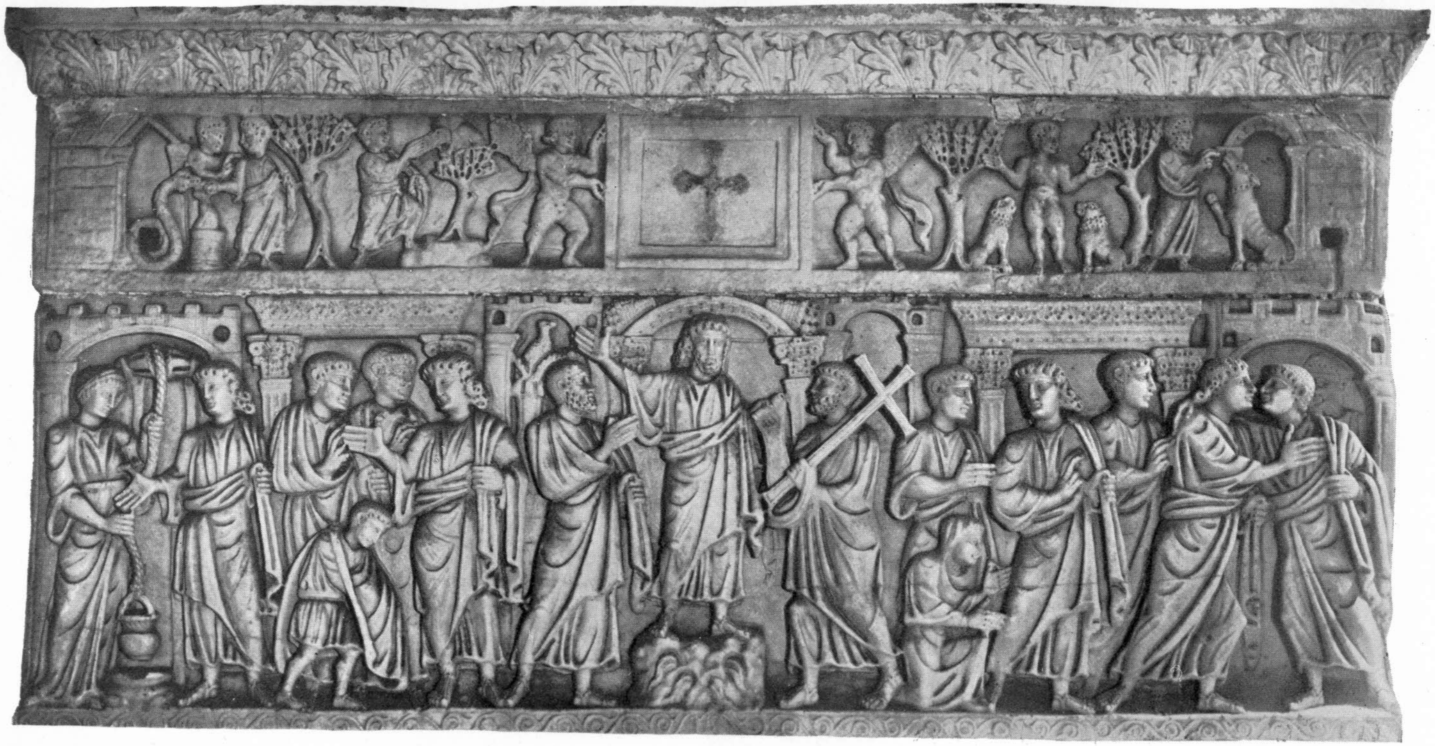


Abb. 1. Sarkophag in Verona.

DIE APOKRYPHEN
PETRUSGESCHICHTEN
IN DER ALTCHRISTLICHEN KUNST

VON

D. DR. GEORG STUHLFAUTH
AO. PROFESSOR DER THEOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

MIT 28 ABBILDUNGEN

BERLIN UND LEIPZIG 1925
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'CHE VERLAGSHANDLUNG / J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG / GEORG REIMER / KARL J. TRÜBNER / VEIT & COMP.

UNIV BIBL TÜBINGEN

Da 438 4°

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.

SEINER EXZELLENZ

D. DR. ADOLF VON HARNACK

DEM GROSSEN MEISTER DER

KIRCHENGESCHICHTE

Vorwort.

Altchristliche Kunst und apokryphe Literatur zusammenbringen heißt beiden Gewinn schaffen und Aufhellung leisten. Daß die Apokryphen eine vielfach benutzte Quelle der altchristlichen — übrigens nicht bloß der altchristlichen — Kunst sind, ist bekannt. Daß ihre Verwertung in der altchristlichen Kunst ein sehr nützliches Hilfsmittel bietet für die Beantwortung der Frage nach ihrem Ansehen und ihrer Verbreitung im allgemeinen und ihre literarische Erforschung im besonderen, ist indes kaum noch beachtet. Auch Adolf von Harnack hat in seinem schönen Buche »Über den privaten Gebrauch der heiligen Schriften in der alten Kirche« (Beiträge zur Einleitung in das Neue Testament. V), Leipzig 1912, das Zeugnis der altchristlichen Kunst ignoriert. Dagegen habe ich schon in meinem Buche über »Die Engel in der altchristlichen Kunst« (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, hrsg. von Joh. Ficker, 3. Heft), 1897, zeigen können (S. 211 ff.), welche Bedeutung der altchristlichen Kunst für die Datierung der apokryphen Schriften des sog. arabischen Kindheitsevangeliums und vor allem des sogenannten Pseudo-Matthäus zukommt, indem ich aus bestimmten apokryphen Evangelienbildern den Nachweis führte, daß jenes wenigstens mit einzelnen der ihm eigentümlichen Bestandteile mindestens bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts zurückreicht, dieses als Ganzes im wesentlichen vor der Mitte des 4. Jahrhunderts bereits bekannt gewesen sein muß, also spätestens in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts abgefaßt sein kann.

Die folgenden Ausführungen werden aufs neue dartun, wieviel enger Apokryphen und altchristliche Denkmäler noch zusammengehören, als man bisher gewußt oder auch nur erwartet hat, und welche gegenseitige Befruchtung sich aus ihrer gemeinsamen Betrachtung ergibt. Doch ist gewiß, daß die Ernte des Archäologen aus diesem Unternehmen die des Literarhistorikers weit übertrifft, und daß er besonderen Anlaß hat, sich der Bereicherung an Erkenntnissen zu erfreuen.

Handelt es sich in diesen Erörterungen an sich um eine rein historische Untersuchung und eine Sache strenger Wissenschaft, so fehlt ihnen doch nicht auch das aktuelle Interesse und die praktische Seite. Aus Rom kommt die

Nachricht, daß Joseph Wilpert eine große und viel Neues bietende Publikation der römischen Sarkophage vorbereitet. Eine Probe des Textinhaltes, den er dieser neuen monumentalen Publikation nach Art der seinen Werken über die Malereien in den römischen Katakomben und über die römischen Malereien und Mosaiken außerhalb der Katakomben beigefügten Textbände mitzugeben beabsichtigt, dürfte ein Vortrag sein, der, am 28. Dezember 1920 »vor einem erlauchten Auditorium von Kardinälen und Prälaten und Vertretern der römischen Kollegien im Lateranischen Seminar« gehalten, in den Studi Romani, Rivista di Archeologia e Storia, a. III, 1922, S. 14—34 (dazu Tav. I—VI) unter dem Titel »S. Pietro nelle più cospicue sculture cimiteriali antiche« gedruckt ist [1]) und der nichts weniger zum Ziel hat als die Absicht, den Nachweis zu führen, daß päpstlicher Primat, ja auch päpstliche Unfehlbarkeit bereits in den altchristlichen Sarkophagreliefs des 2. (!)—4. Jahrhunderts ihre monumentale Bezeugung haben. Was davon zu halten, habe ich bereits, wenn ich den Ausdruck eines freundlichen Lesers gebrauchen darf, in einem »Petrus-Briefe« (Petrus auf den altchristlichen Grabmälern) ausgesprochen, der in der deutsch-evangelischen Wochenschrift »Die Wartburg« 20, 1921, Nr. 29/30 und Nr. 31/32, also an einem für den Archäologen durchaus abgelegenen Orte, erschienen ist. Allein dieser Ort ist nicht bloß ein für die Wissenschaft abgelegener, er ist auch einer, der für archäologische Forschungen weder Rahmen noch Raum hat. So konnte da nur unter enger Bezugnahme auf einen das Wesentliche des Vortrages mitteilenden Zeitungsbericht (s. Fußnote) in äußerster Kürze und allgemeinverständlicher Form zu den Problemen und den in Frage stehenden Kompositionen und ihren Deutungen Stellung genommen werden.

Die vorliegenden Untersuchungen sind nun nicht etwa im Sinne einer Auseinandersetzung mit Wilperts Behauptungen unternommen. Aber es trifft sich, daß sie, um die Person des Petrus in den altchristlichen Denkmälern gruppiert, doch auch zur Auseinandersetzung mit Wilperts Anschauungen und Erklärungen werden und gegenüber seiner zuweilen allzu kirchlich-dogmatischen Einstellung dem historischen Verständnis der einschlägigen Sarkophagbilder zu ihrem Rechte verhelfen. Daß sie aber an sich der christlichen Altertumswissenschaft im allgemeinen und der altchristlichen Ikonographie und der altchristlichen Gedankenwelt im besonderen zugute kommen, ist der eigentliche Zweck ihres Daseins. Und unter diesem Gesichtspunkte hoffen sie sogar vielleicht noch auch dem endgültigen Texte des Wilpertschen Sarkophagwerkes von einigem Nutzen zu sein. Dies um so mehr, als unser Verständnis bestimmter problematischer Kompositionen und ihres Helden sich aufs nächste berührt und als die von mir aufgehellte Deutung und Bedeutung des Darge-

[1]) Die Kenntnis des Separatabzuges danke ich G. Rodenwaldt. Der Inhalt des Vortrages war mir zunächst bekannt aus einem Bericht der Zeitung »Germania« vom 9. Januar 1921 (Nr. 13).

stellten in jenen Reliefs, auf die Wilpert seine weitreichendsten und kühnsten Hypothesen baut, auch ihn von deren historischer Unrichtigkeit und Unmöglichkeit überzeugen könnte.

Für freundliche Hilfe in der Beschaffung von Photographieen für die Abbildungen sage ich den Herren W. Amelung in Rom, R. Delbrueck in Gießen, G. Rodenwaldt in Berlin, Paul Styger in Warschau, A. Wicke in Eveking i. W. und Monsignore Jos. Wilpert in Rom auch hier geziemenden Dank; letzterem für seine selbstlose Beisteuer danken zu dürfen, ist mir eine ganz besondere Freude. Wiederholte Bemühungen, für mehrere spanische Sarkophage Photographieen zu erhalten, haben leider nicht zum Ziele geführt.

Die vorliegende Arbeit harrt seit Sommer 1921 des Setzers. Daß es so lange währte, bis die in der Handschrift Adolf von Harnack zum siebzigsten Geburtstage (7. Mai 1921) gewidmete ihm als gedruckte dargebracht werden darf, war mir in mehr als einer Hinsicht eine nicht geringe Sorge. Um so mehr weiß ich mich dem Verlag, der unter der Beihilfe der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft den Druck, zumal in so gediegener Form, nun endlich ermöglicht hat, verpflichtet. Herrn G. Rodenwaldt aber sei für seine freundliche Vermittelung der herzlichste Dank!

Berlin, 10. Oktober 1924.

Georg Stuhlfauth.

Inhalt.

Einleitung.

»Auf keinem Gebiet der altchristlichen Literatur sind in den letzten zwei Jahrzehnten so zahlreiche Entdeckungen und so eingehende Studien gemacht worden, wie auf dem der sog. neutestamentlichen Apokryphen«. Dieses Wort, das einer der sachkundigsten Forscher im Bereiche des neutestamentlichen apokryphen Schrifttums an die Spitze seiner ausgezeichneten Berichterstattung über die »Apokryphen des NT.s« vom Jahre 1913 gestellt hat [1]), gilt zwar, so Wertvolles auch in beiderlei Hinsicht hinzugekommen ist [2]), kaum mehr im gleichen Ausmaße für das inzwischen verflossene neue Jahrzehnt. Aber wenn derselbe Forscher ebendort seine einleitenden Bemerkungen über das geschichtliche Verständnis und über die hervorragende kirchengeschichtliche Bedeutung der neutestamentlichen Apokryphen [3]) schließt mit dem Hinweis, daß ihre bis jetzt auch noch nicht genügend ausgeschöpfte Bedeutung für die mittelalterliche Kirchengeschichte in dem Einfluß bestehe, den sie, unter Ausscheidung und Umformung des Häretischen von der Kirche rezipiert und konserviert, auf die Frömmigkeit, Kunst und Poesie des Mittelalters und seine Vorstellungen gehabt haben, so trifft er damit eine Wahrheit, die in nichts nachgelassen hat, kräftigste Beachtung zu fordern. Denn alle jene Entdeckungen und Studien sind letztlich fast nur der philologischen Seite an den apokryphen Texten zugute gekommen. Aber diese haben auch noch eine andere Seite, nämlich die einer außerordentlich weittragenden und tiefgreifenden Bedeutung für die Gestaltung der volkstümlichen Frömmigkeit und ihrer Spiegelung in der religiösen Kunst und in der religiösen Literatur. Es ist Tatsache: so wenig man die deutsche Reformationsbewegung in ihrem äußeren Verlauf recht zu würdigen vermag, ohne den zeitgenössischen vulgären Holzschnitt zu kennen, so wenig ist es möglich, die Volksfröm-

[1]) H. Waitz in Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. A., Bd. 23, 1913, 78—103.

[2]) Vgl. den gegenwärtigen Stand in Neutestamentliche Apokryphen. In Verbindung mit Fachgelehrten in deutscher Übersetzung herausgegeben von Edgar Hennecke, 2. A., Tübingen 1924, und Handbuch der Altertumswissenschaft 7. Bd., 2. Tl., 2. Hlft., 6. Aufl., München 1924 (Otto Stählin, Die christl. Schriftsteller), S. 1194 ff.

[3]) Vgl. über den zeitgeschichtlichen Wert speziell der Apostellegenden auch Ed. Frhr. von der Goltz, Apostellegenden als Geschichtsquellen, in Harnack-Ehrung, Leipzig 1921, 149—158.

migkeit und ihren Niederschlag wie in der Dichtung, so namentlich in der bildenden Kunst von der frühchristlichen Zeit an bis herauf ins 16. Jahrhundert und darüber hinaus zu verstehen ohne die Kenntnis der Apokryphen und der ihnen verwandten Literatur. Ihre besondere Beleuchtung wird diese Behauptung erhalten aus dem nach Zeit und Stoff begrenzten Thema dieser Schrift.

Unsere Aufgabe ist es nachzuweisen, in welchem Umfange und in welchen Episoden der altchristliche »Petrusroman« in der altchristlichen Kunst Verwertung gefunden hat. Wir setzen hierbei die überlieferten Texte an sich als bekannt voraus [1]). Auch die literarhistorischen Probleme brauchen an dieser Stelle nicht ausgebreitet zu werden [2]); sie werden, zumal die Frage der Entstehungszeit, an ihrem Ort, soweit sie für uns von Belang sind, zu ihrem Rechte kommen. Dagegen bedürfen zwei Punkte sogleich einer näheren Erläuterung. Der eine ist mehr formaler, der andere recht eigentlich materialer Natur.

Was den ersten Punkt betrifft, so lag es nahe, im Titel dieses Buches als Hauptstichwort den soeben gebrauchten, wohl auch möglichen modernen Ausdruck »Petrusroman« zu setzen. Nicht ohne Absicht und Grund ist jedoch auf ihn zugunsten der schlichten, die ursprüngliche Bezeichnung Πράξεις Πέτρου einfach übersetzenden »Petrusgeschichten« verzichtet. Denn der moderne Ausdruck »Petrusroman« deckt sich mit dem alten Titel der apokryphen »Petrusgeschichten« nur mit Vorbehalt. Dieser Vorbehalt besteht in dreierlei. Gewiß sind alle außerbiblischen Apostelgeschichten, also auch die von Petrus handelnden, »Romane«, d. i. Erzeugnisse der dichterisch schaffenden Phantasie, die, hier mehr, dort weniger, auf natürlichen und geschichtlichen Gegebenheiten aufbaut. Dabei ist aber festzuhalten erstens, daß alle neutestamentlichen Apokryphen (einschließlich der Πράξεις Πέτρου) spezifisch religiöse Literatur sind; zweitens, daß diese Literatur nicht bloße Unterhaltungsliteratur sein will, sondern getragen ist von der Tendenz der mythologisierenden Verherrlichung ihres (ihrer) Helden einerseits, der religiösen Erbauung der Gläubigen und der religiös-christlichen Propaganda andererseits; drittens, daß sie die »kanonischen« Erzählungen ausweitet, fortführt und ergänzt, also an das biblische Gut anknüpft, im übrigen jedoch frei sich entfaltet und dies gerade da, wo der Bibeltext schweigt. Man würde die Bedeutung unserer Apokryphen unterschätzen oder falsch beurteilen, wenn man sie im gemeinen Sinne des Wortes

[1]) *Acta apostolorum apocrypha* ediderunt R. A. Lipsius et M. Bonnet, Lipsiae 1891—1903, P. I. — *Les Apocryphes du Nouveau Testament.* Publ. sous la dir. de J. Bousquet et É. Aman. (Documents pour servir à l'étude des origines chrét.). 3 Bde., Paris 1910—1922 [3: Les actes de Pierre. Introd., textes, trad. et commentaire par Léon Vouaux]. — Neutestamentliche Apokryphen a. a. O. XXI (Übersetzungen von H. Veil und G. Ficker).

[2]) Sie sind ausgiebig erörtert von H. Waitz in Herzog-Haucks Realencyklopädie (s. S. 1 A. 1) und von dems. sowie von G. Ficker in E. Hennecke's Neutest. Apokryphen [2] 212—215, 226—230; an beiden Stellen auch ausführliche Literaturangaben; desgl. s. die vortreffliche, ganz auf der Höhe stehende, zusammenfassende Darstellung O. Stählins a. a. O.

zur Romanliteratur rechnete [1]). Ihr Gewicht ist größer. Ihre Geschichten waren der christlichen Gemeinde und der christlichen Masse — und die unkritische, »gläubige« Masse reichte weit — nicht weniger ehrwürdig und »wahr« wie die der Heiligen Schrift. Und wenn die Apokryphen innerhalb unseres altchristlichen Bilderkreises erscheinen, so sind die entsprechenden Kompositionen nicht etwa nur leere Illustrationen fabulierender Texte, sondern diese apokryphen Darstellungen sind den kanonischen nach Inhalt und Wert schlechthin gleichgeordnet.

Der andere Punkt, den wir hervorzuheben haben, besteht darin, daß die Πράξεις Πέτρου nicht gleich einem unserer Romane eine einheitliche Schrift, sondern ein Komplex von Schriften sind, deren Erstlinge in der ersten Hälfte des 3., vielleicht, aber weniger wahrscheinlich, noch im 2. Jahrhundert n. Chr. abgefaßt wurden. Wir können nach dem Stande der Forschung diese Erstlingsschöpfungen der Petrusakten im wesentlichen als zwei Prototypen unterscheiden. Der eine, der sog. pseudo-klementinische, entstand in Syrien (Antiochien) [2]), der andere, von dem nur ein Bruchstück des griechischen Originals erhalten ist [3]), während die übrigen Teile noch durch eine lateinische Übersetzung (Actus Vercellenses) aus dem 4. Jahrhundert bekannt sind [4]), entstand wahrscheinlich in Rom, nach anderen in Alexandrien oder — so zuerst G. Ficker — in Kleinasien (Bithynien). Hat jener eine eigene weitere Entwicklung und Geschichte nicht gehabt, überdies auch, schon um seines viel weniger roman- und wunderhaften als theologischen und apologetischen Charakters willen, eine Bedeutung für die Kunst nicht erlangt, so hat dieser mannigfache Fortbildungen und Umgestaltungen erfahren, die bis ins 6. Jahrhundert herabgehen. Welche Stücke in der altchristlichen Kunst erkennbar sind und wie weit von dieser aus auf die einzelnen und das Ganze ein Licht fällt, wird die Betrachtung der Denkmäler dartun, mit denen wir uns zu beschäftigen haben.

1. Die Hundegeschichte des Petrus.

Auf dem Deckel eines Sarkophages in der Krypta von San Giovanni in Valle zu Verona (Abb. 1) [5]), den man zeitlich in die letzten Jahre des 4. oder in den Anfang des 5. Jahrhunderts zu setzen hat, tritt am Ende der Reliefreihe, an dessen Anfang die Szene des den Drachen vergiftenden Daniel steht, ein mit Tunika und Pallium und Sandalen bekleideter bärtiger Mann

[1]) Über die literarische Gattung der apokryphen Apostelgeschichten im Rahmen der antiken Literatur handelt F. Pfister in Hennecke's Neutest. Apokryphen [2] 163—167.

[2]) Alles Nähere s. Waitz in Hennecke's Neutestamentl. Apokryphen [2] 212 ff.

[3]) *Acta apostolorum apocr.* edd. Lipsius-Bonnet I 78—102.

[4]) Ebda. 45—103. Deutsche Übersetzung von G. Ficker a. a. O.

[5]) Garr. (hier und im folgenden Abkürzung für Raff. Garrucci S. J., Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa, 6 Bde., Prato 1873—1881) 333, 1.

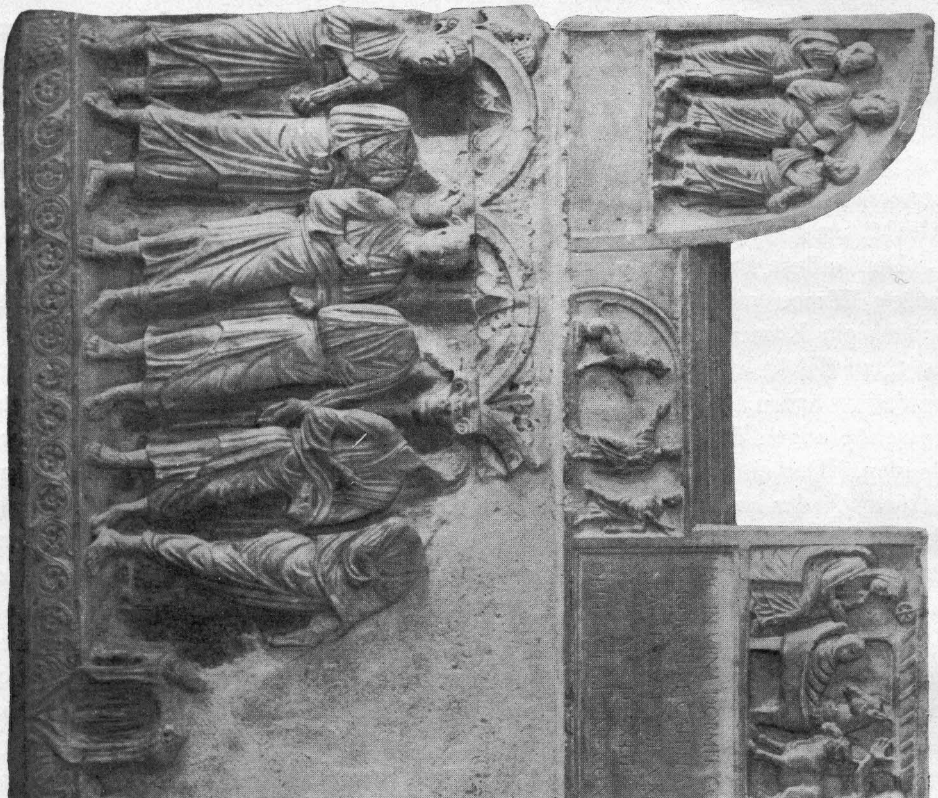


Abb. 2. Sarkophag in Mantua.

nach rechts vor einen am Eingange eines Hauses [1]) sitzenden Hund und spricht mit ihm. Dieser, mit einem Halsband versehen, wendet sich ihm zu, hebt die rechte Vorderpfote, wedelt mit dem Schwanz und lauscht mit höchster Aufmerksamkeit auf des Sprechenden Worte.

Wiederum mit der Danielszene korrespondierend wiederholt sich der seltsame Vorgang mit dem Hunde auf dem Deckel eines wohl etwas jüngeren Sarkophages in Mantua (Abb. 2; Garr. 320, 2), jedoch mit einigen charakteristischen Unterschieden. Abgesehen davon, daß sich die Szene im Gegensinne abspielt, und abgesehen davon, daß der Hund mit dem Hinterteil sich mehr aufgerichtet und die hocherhobene Schnauze mehr geöffnet hat, scheint sich der Vorgang hier nicht vor einem Hause, sondern innerhalb eines Hauses zu vollziehen. Ferner gehören hier zur Gruppe zwei Männer und zwar beide wie der Bärtige



Abb. 3. Deckel eines gallischen Sarkophages (verschollen).

des veroneser Deckels mit Tunika und Pallium bekleidet — Fußbekleidung ist in der Abbildung nicht erkennbar —, aber beide jugendlich-unbärtig und beide außerdem in durchaus anderer, auch unter sich sehr verschiedener Haltung; der eine nämlich, der sich mit dem Hunde beschäftigt, redet nicht mit dem Hunde, sondern streckt, während er von ihm weggehen zu wollen scheint, ihm im Gestus des Staunens oder des Schreckens oder des Zurufes (acclamatio) die rechte Hand entgegen, indes der zweite ganz offensichtlich eilends, noch einmal zurückblickend und mit der rechten Hand nach vorwärts greifend sich entfernt.

Eine dritte Darstellung derselben Begebenheit ist nur in grober, von Le Blant veröffentlichter Zeichnung erhalten, die die rechte Hälfte eines gallischen

[1]) Das Bauwerk ist ein Haus, kein Hundestall, wie J. Wilpert, Wahre u. falsche Auslegung der altchristl. Sarkophagskulpturen, Innsbruck 1922 (Separatabdruck aus Zeitschrift f. kathol. Theologie 46, 1922), S. 44 es nennt; zum Vergleich s. z. B. Garr. 302, 3, wo überdies auch ein Hund am Eingange des Hauses sitzt und die Einfahrenden begrüßt.

Sarkophagdeckels wiedergibt (Abb. 3)[1]. Hier beschließt sie, wie auf dem veroneser Deckel, die Reliefreihe am rechten Ende. Mit dem veroneser Deckel ist sie auch insofern verbunden, als sie gleich diesem die Szene an den Eingang eines Gebäudes verlegt. Sie weicht aber von ihm darin ab, daß sie die Gruppe erweitert durch Hinzufügung eines Mannes, der dem mit dem Hunde Sprechenden nachfolgt.

Über die beschriebenen drei Darstellungen hinaus ist keine weitere hervorgetreten. Nur das, zweifelsohne aus der profanen Kunst übernommene, Motiv des schönmachenden Hundes begegnet beispielsweise noch auf einem Sarkophag des Berliner Museums aus Rom, wo ihn ein Hirte füttert[2]), und, wenn auch im Gegensinne, so doch in voller Übereinstimmung mit dem des veroneser Sarkophagdeckels, auf einem Deckelrelief in Arles[3]), wo er vor einem von dem Hirten gemolkenen Schafe schön macht[4]). Diese Feststellung ist wertvoll, weil sie bezeugt, wie ein künstlerisches Motiv in durchaus verschiedener Komposition zur Verwendung kommen kann. Indes für das Verständnis unserer Hundegeschichte sind die Hirten- und sonstigen Szenen ohne Belang[5]).

Was jene in Wirklichkeit bedeutet, ist seit langem erkannt, aber noch immer sehr wenig bekannt[6]). Der erste, der das Rätsel löste, war, wie Le Blant bemerkt[7]), de Rossi[8]). Dann hat Gerhard Ficker wieder auf unsere Reliefs hingewiesen[9]) als auf die bildnerische Verkörperung des »redenden Hundes«, von dem die Actus Petri cum Simone c. IX ff. folgendes erzählen[10]): Auf Bitten der Gläubigen eilt Petrus aus der Versammlung, in der er am ersten Sonntag nach seiner Ankunft in Rom gepredigt, zum Hause des Senators Marcellus, um den Kampf aufzunehmen wider den Zauberer Simon, dem es gelungen war, den Marcellus aus einem treuesten Jünger Jesu und größten Wohltäter der

---

1) E. Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, 1886, S. 114, nr. 136. Darnach unsere Abbildung. Die Zeichnung stammt von Rulman und ist dessen »recueil des monuments des deux Narbonnaises« entnommen: Bibl. nat. fonds français, nr. 8648, fol. 47. Wenn Le Blant schreibt, es scheine sich in ihr um die linke Hälfte eines Sarkophagdeckels zu handeln, so kann diese Angabe nur auf einem lapsus calami beruhen; zweifellos gibt die Zeichnung die rechte Hälfte des Deckels wieder.

2) Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der Christl. Epochen. 2. A. III 1, Nr. 5.

3) Garr. 394, 9; Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles, 1878, pl. XIX.

4) Auf den (christlichen) Lateransarkophag 181, wo das Motiv des schönmachenden Hundes in der munteren Ernteszene der Oliven einfahrenden Putten erscheint, ist bereits hingewiesen, s. o. S. 5 A. 1.

5) Ganz wie dort der Hund machen mehrfach Löwen schön vor dem Propheten Daniel zum Ausdruck ihrer Zutraulichkeit, cf. J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. B. 1903, Tf. 103, 3; 104; 107, 2; 197, 1.

6) Cf. L. v. Sybel, Chr. Antike II, Marburg 1909, 111: »eine noch nicht genügend erklärte Szene«.

7) Le Blant, Les sarc. chr. de la Gaule, S. 114.

8) Ganz phantastisch dagegen noch Garrucci, Storia V (1879) S. 58 (zu Tf. 333, 1).

9) G. Ficker, Die Petrusakten. Beiträge zu ihrem Verständnis, 1903, S. 20. Ders. im Handbuch zu den neutest. Apokryphen, hrsg. v. E. Hennecke, 1904, S. 430.

10) Acta apostolorum apocrypha, edd. Lipsius-Bonnet, S. 56 ff.

Christen umzuwandeln in einen abtrünnigen Gotteslästerer und erbitterten Feind alles Guten. Mit zahlreichen Begleitern kommt Petrus an die Tür der Wohnung des Marcellus, erfährt von dem Pförtner, daß sein Herr ihm befohlen habe, ihn dem Apostel gegenüber als »nicht zu Hause« zu bezeichnen, löst einen großen Hund von der Kette und gibt diesem Hunde, der sofort menschliche Stimme annimmt, den Auftrag, hineinzugehen und den Simon herzurufen. Et loco currens canis introivit et inpetum faciens in medio eorum qui Simoni aderant, et erigens priores pedes voce maxima usus est et dixit: Tu Simon, dicit tibi Petrus Christi servus ad ianua stans: Procede in pub[l]ico; propter te enim Romae veni, improvissime et seductor animarum simplicum. Audiens enim haec Simon et respiciens incredibilem visum, excidit a verbis, quibus seducebat circumstantes, omnium stupentium (c. IX). Marcellus autem hoc viso exivit ad ianuam proiciens se ad pedes Petri etc. Petrus betet für ihn (c. X) und umarmt ihn, wendet sich alsdann an die umstehende Menge und bemerkt einen Besessenen, welcher lacht. Auf das Geheiß des Apostels, vorzutreten, läuft der kranke junge Mensch in das Atrium des Hauses, stößt mit dem Kopf an die Wand und meldet mit lauter Stimme: Petre, magna contio est inter Simonem et canem, quem misisti; qui(a) dicit Simon cani: Nega me hic esse. ad quem plura dicit canis quam qu[a]e mandasti ei. et postquam perfecerit mysterium quod illi praecepisti, ante pedes tuos morietur. Ehe der Hund zurückkommt, treibt Petrus den Geist des Besessenen aus und läßt den Marcellus eine von dem Jüngling unter der Einwirkung des ausfahrenden Dämons zertrümmerte marmorne Kaiserstatue auf wunderbare Weise wieder aufrichten (c. XI). Drinnen hat mittlerweile [1]) zwischen Simon und dem Hund eine scharfe Auseinandersetzung statt; das Verlangen des Simon, ihn bei Petrus zu verleugnen, erwidert der Hund mit dem Vorwurf schlimmster Gottlosigkeit, Menschen- und Christenfeindschaft und der Ankündigung des ewigen Strafgerichtes. Hiermit geht das Tier und mit ihm die ganze Versammlung, den Simon allein zurücklassend, hinaus, der Hund erstattet dem Apostel Bericht, weissagt ihm, daß er mit Simon einen schweren Kampf haben, aber auch viele Verführte zum Glauben bekehren und dafür von Gott den Lohn seiner Arbeit empfangen werde. Haec cum dixisset canis, caecidit ante pedes apostoli Petri et deposuit spiritum (c. XII) [2]).

Darnach ist das auf unseren drei Sarkophagdeckeln Dargestellte völlig klar, klar aber auch, daß es sich in den drei Darstellungen nicht um eine und dieselbe Situation, sondern um verschiedene Momente aus der

---

[1]) coram Marcello sagt der Text; doch sind diese beiden Worte vielleicht hier aus Versehen eingeschoben: Ficker, Handbuch, S. 436, 12 Z. 15.

[2]) Ganz anders ist die Hundegeschichte erzählt in den Akten der hll. Nereus et Achilleus, cf. Hans Achelis, Acta SS. Nerei et Achillei. Text u. Untersuchung. (Texte u. Untersuchungen z. Geschichte der altchr. Literatur. Hrsg. von O. v. Gebhardt u. A. Harnack. Bd. 11, H. 2, 1893), 35. Für uns kommt aber diese späte (6. Jh.) Fassung des Legendenschreibers nicht in Betracht.

Episode handelt. Der veroneser Deckel und das nur in Zeichnung erhaltene südfranzösische Relief geben den Eingang der Geschichte wieder: Petrus, soeben am Hause des Marcellus angelangt, hat den Hund bereits von der Kette gelöst und erteilt ihm seinen Auftrag; dabei erscheint der Apostel auf dem veroneser Deckel ohne Begleitung, auf dem südfranzösischen mit einem ihm folgenden Manne als Vertreter der »turbae magnae«, von denen der Text spricht. Der mantuaner Deckel führt uns in das Innere des Hauses: der Hund richtet, erigens priores pedes — im Bilde allerdings nur den linken —, voce maxima, seinen Auftrag aus, Simon erschrickt, Marcellus geht davon. Daß tatsächlich die beiderlei Darstellungen in dieser Weise auseinanderzuhalten sind, bestätigt sich eigens daran, daß auf dem Deckel von Verona und wahrscheinlich auch auf dem südfranzösischen Deckel [1]) der mit dem Hunde Sprechende als Bärtiger im Petrustypus vor uns steht, auf dem Deckel von Mantua aber der Mann, zu dem der Hund spricht, jugendlich-unbärtig ist, wobei besonders interessant, daß in der einen der beiden Rezensionen der nur kirchenslavisch erhaltenen Stücke einer katholischen griechischen Bearbeitung der Πράξεις Πέτρου Pilatus vor dem Kaiser Tiberius an dem Magier Simon zum Unterschiede von Christus ausdrücklich dessen Bartlosigkeit hervorhebt [2]).

Zweierlei ist nun hinsichtlich der Darstellung der Hundegeschichte in unseren Reliefs noch von allgemeinerer Bedeutung. Erstens: sie findet sich nur in der Plastik und hier wiederum nur auf Sarkophagdeckeln. Die Sarkophagdeckel gehen überhaupt in gewissem Umfange ihren eigenen Weg. Zweitens: die Szene findet sich nur im (cisalpinischen und transalpinischen) gallischen Gebiet, nie in Rom [3]) noch sonst irgendwo.

Letztere Tatsache ist von Wichtigkeit einmal deshalb, weil sie uns erneut lehrt, wie einzelne Stoffe und Formulierungen [4]) trotz aller weitgehendsten Gemeinsamkeit innerhalb der altchristlichen Bilderwelt doch örtlich gebunden sind; aber auch darum, weil sie ein gewisses Gewicht in die Wagschale legt in einer noch nicht völlig ausgetragenen literarischen Frage. Nämlich der einzige altchristliche Schriftsteller, der die Hundegeschichte — nebst der Säuglingsgeschichte: ein Säugling hält im Dienste des Petrus mit männlicher Stimme dem Simon eine Strafpredigt — aus der Legende der römischen Kämpfe des Petrus mit dem Magier erwähnt, ist Kommodian [5]). Kommodian galt allgemein als christlicher Dichter, der in Gaza oder in Nordafrika um die Mitte des 3. Jahrhunderts gelebt habe, bis Heinrich Brewer S. J. mit Nachdruck

[1]) Die Zeichnung ist nicht ganz deutlich.

[2]) Lipsius, Apostelgeschichten II, 1, S. 209.

[3]) J. Wilpert, Wahre u. falsche Auslegung (s. o. S. 5 A. 1) bezeichnet S. 44 den Sarkophag in Verona allerdings als Werk einer vatikanischen Offizin. Ist das so sicher?

[4]) Ich erinnere z. B. noch an das Sündenfall-Bild in El Bagawât bei El Kargeh, cf. L. Troje, ΑΔΑΜ und ΖΩΗ. Eine Szene der altchr. Kunst in ihrem religionsgeschichtl. Zusammenhange (Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1916, Abh. 17).

[5]) Kommodian, Carmen apol. 626 u. 630 ed. Dombart.

und, wie mir scheint, auch mit Erfolg den Beweis antrat für die These, daß Kommodian erst bald nach der Mitte des 5. Jahrhunderts (zwischen 458—466) gedichtet habe und daß der Ort seiner Tätigkeit Arles gewesen sei [1]). Was nun die Heimatfrage betrifft, so ist es jedenfalls ein sehr beachtliches Zusammentreffen, daß die Hundegeschichte des Petrus — die Säuglingsgeschichte ist überhaupt nie dargestellt worden, scheidet also als Beweisstück aus — sich nur auf gallischen Denkmälern findet, in der Kunst außerhalb dieses Rahmens nicht bekannt ist. Darin dürfte aber ein bestätigendes Zeugnis liegen für die Annahme, daß auch der Dichter Kommodian innerhalb dieses durch die Denkmäler bezeichneten und abgesteckten Gebietes gelebt hat.

Weniger Bestimmtes scheint sich unseren Reliefs entnehmen zu lassen hinsichtlich seiner Lebenszeit. Und doch möchte ich glauben, daß, so beschränkt ihre Zahl auch ist, sie auch in dieser Beziehung nicht ganz ohne Bedeutung sind. Wie unsere Sarkophagreliefs zeigen, kann die von ihnen aufgegriffene Hundeepisode frühestens gegen Ausgang des 4. Jahrhunderts ins weitere Volksbewußtsein übergegangen sein [2]). Ist es demgegenüber wahrscheinlich, daß Kommodian, ein »Laiendichter«, als einziger bereits anderthalb Jahrhunderte zuvor von ihr als von einer allgemein geläufigen Geschichte Notiz genommen haben sollte? Liegt es nicht sehr viel näher zu vermuten, daß er, wie örtlich, so auch zeitlich in nicht zu weitem Abstande von der Entstehung der Reliefs gedichtet habe [3])? Seine Dichtung zeitlich nach der Entstehung der Sarkophagdeckelreliefs anzusetzen, besteht von seiten dieser keinerlei Hindernis; denn daß die Bildhauer bzw. die Erfinder und Schöpfer der Vorlage für die Hundeszenen nicht auf dem Kommodiantext fußen, sondern auf dem Wortlaut der Originalgeschichte selbst, ist offenbar.

2. Der Gang auf dem Meere (Mt. 14, 25—32).

Um die Mitte des 4. Jahrhunderts setzt in der christlichen Kunst, insbesondere in der Sarkophagplastik, eine auf Jahrzehnte anhaltende Überhandnahme von Petrusszenen ein, die um so stärker sich aufdrängt, nachdem in jüngster Zeit einzelne erst als solche erkannt worden sind. Für den gesamten

[1]) Hch. Brewer S. J., Kommodian von Gaza. Ein Arelatensischer Laiendichter aus der Mitte des fünften Jahrhunderts. Paderborn 1906 (Forschungen z. Christl. Literatur- u. Dogmengeschichte. Hrsg. v. A. Ehrhard u. J. P. Kirsch VI, 1. 2) und Die Frage um das Zeitalter Kommodians. Ebenda 1910 (Forschungen usw. X, 5).

[2]) Im Gefolge der damals erst entstandenen lateinischen Übersetzung der Πράξεις Πέτρου? Cf. G. Ficker in Henneckes Neutestamentl. Apokryphen, 1904, S. 391.

[3]) Aus dem siebenmonatigen Säugling der Actus Petri cum Simone Verc. macht übrigens Kommodian einen fünfmonatigen. Auch diese Steigerung des Wunders ist ein Anzeichen für die vorgerücktere Zeit des Dichters. Zur Frage der Datierung Kommodians vgl. übrigens jetzt noch K. Holl in Sitzungsberichte der Preuß. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., 1918, S. 553 f.



Abb. 4. Deckelfragment eines Sarkophages aus der Basilika des hl. Sixtus II. in Rom.

näheren und ferneren Osten fehlen zwar auch zu diesem Punkt die monumentalen Urkunden; desto mehr kann man angesichts des gegebenen Tatbestandes im Westen von einer förmlichen Überschwemmung des Bilderkreises mit Petrusszenen von der Mitte des 4. Jahrhunderts ab reden.

Dieser Petruswelle, die den Sieg Konstantins und den Triumph des Christentums zur Voraussetzung, den Bau der großen Prachtbasilika zu Ehren des Apostelfürsten in Rom und die feierliche Überführung seiner heiligen Gebeine aus San Sebastiano in dieselbe zum Hintergrunde hat [1]), dankt auch die evangelische Perikope von der Errettung des in den Wogen versinkenden Petrus durch den auf dem Meere wandelnden Herrn ihre Aufnahme in den altchristlichen Bilderkreis. Sie taucht auf in einem römischen Sarkophagdeckelrelief, das, von Wilpert entdeckt, nach Stil wie nach Gegenstand und in Anbetracht der Fundverhältnisse wohl dem letzten Viertel des 4. Jahrhunderts zuzuweisen

[1]) Paulus mußte sich ihm gegenüber bekanntlich zunächst mit einem kleinen kapellenartigen Kirchlein begnügen.

ist [1]). Es hat aber nicht bloß den Vorzug, das älteste Beispiel des von ihm behandelten Gegenstandes zu sein, sondern auch das einzige trotz der ihm widerfahrenen Beschädigungen vollständig erhaltene (Abb. 4). Wir haben vor uns eine n. r. fahrende Segelbarke mit (nur) drei Aposteln [2]), die, entsprechend ihrem Fischerberuf, wie man aus dem ersten aufrechtstehenden schließen kann, nur mit einem kurzen Lendenschurz bekleidet sind. In den vom Wind aufgeregten Wellen — von der Windgottheit sind links die beiden gekrümmten Flügelenden und der rechte Vorderarm mit der Trompetenmuschel noch erkennbar — erscheinen die dicken Köpfe von vier Fischen, darunter einem Delphin; »rechts zuäußerst sieht man das aus den Jonasszenen bekannte Seeungeheuer [3]), welches mit der hoch erhobenen Schwanzflosse dem« in der Barke kauernden mittleren der drei Apostel »das Wasser ins Gesicht peitscht«. Links von der Barke bzw. dem (zerstörten) Windgott bemerken wir die beiden Hauptgestalten der Szene: den mit Tunika und dem um die Lenden geschlungenen Pallium bekleideten Petrus n. l. [4]) und vor ihm den jugendlichen Herrn, der mit der ausgestreckten Rechten die Linke des sinkenden Apostels ergreift [5]).

Außer diesem künstlerisch ziemlich rohen, auch nicht ganz durchgearbeiteten, jedoch durch seine genrehaften Züge ausgezeichneten Relief besitzen wir zwar noch eine zweite altchristliche Darstellung des gleichen Motives [6]), nämlich innerhalb des Mosaikenzyklus des Baptisteriums San Giovanni in fonte zu Neapel aus der Wende des 4./5. Jahrhunderts [7]), aber an dieser fehlt mit der zerstörten größeren rechten Hälfte des Bildes gerade der wichtigste Teil, d. h. derjenige, in welchem der Herr dem Jünger die rettende Hand reichte. Doch ist so viel gewiß, daß die beiden Darstellungen, jene plastische und diese musivische, im wesentlichen übereinstimmten, nur daß letztere einfacher gestaltet war [8]) und, das Bedeutsamere, daß Christus und Petrus nicht links, sondern rechts von der Barke sich gegenüberstanden.

---

[1]) Jos. Wilpert, Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus. I. Ergänzungsheft zu de Rossis Roma Sotterranea, Freiburg i. Br. 1909, Tf. VIII, 1, dazu S. 85 ff.; darnach unsere Abbildung.

[2]) Unsere Beschreibung lehnt sich an die Wilperts an.

[3]) Vermutlich folgte n. r. noch eine Jonasszene.

[4]) »Höchst wahrscheinlich hat sich der Künstler hier an Jo. 21, 7 inspiriert, wo erzählt wird, daß der Apostelfürst, bevor er ins Meer sprang, um zum Herrn zu eilen, ‚sich die Tunika umgürtete, da er nackt', d. h. nur mit dem Schurze bekleidet ‚war'«, Wilpert ebda. 85 f.

[5]) Der Kopf und die erhobene rechte Hand des Petrus sind zerstört.

[6]) Von der sehr zweifelhaften Aleandergemme, Garr. 478, 13, ist völlig abzusehen.

[7]) Auch die Kenntnis dieser Komposition danken wir der Feststellung Wilperts, cf. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 2. A., Freiburg i. Br. 1916, Tf. 31, dazu Text S. 215 ff., 222 u. 806 f. Doch datiert Wilpert die Neapeler Mosaiken mit ihrer Ansetzung in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts m. E. etwas zu früh.

[8]) Sie »hatte weder die Windgottheit noch das genrehafte Motiv mit dem Jonasmonstrum noch auch den Segelmast«, Wilpert, Mos. u. Mal. 216.

Wie man sich nun auch zu der Annahme Wilperts stellen mag, wir hätten in dem Relief wahrscheinlich eine Kopie der Szene vor uns, die für den Zyklus der Monumentalkunst komponiert worden sei [1]), es ist jedenfalls selbstverständlich, daß die beiden vorgenannten Werke nur die zufällig allein überlieferten Vertreter der altchristlichen Kunst für unseren Gegenstand sind [2]). In der Tat ergibt es sich nicht so sehr aus einigen wenigen ihm gewidmeten Tituli, daß die altchristliche Kirchenmalerei das Motiv von dem durch Christus auf dem Meere geretteten Petrus verschiedentlich noch zeigte [3]), — denn nicht zu jedem Titulus gehörte ein Bild —, als aus des Choricius (um 550) bekannter Beschreibung der Wandbilder in der Sergiuskirche seiner Vaterstadt Gaza, der es hier in dem daselbst vorgeführten Zyklus des Lebens Jesu ausdrücklich bezeugt [4]).

Dennoch läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, daß das Motiv vor der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts nie dargestellt wurde und daß es auch nach seiner Aufnahme in den Bilderkreis in der altchristlichen Kunst nie häufig gewesen ist. Dieser Befund wird auch nicht dadurch erschüttert, daß die in der Perikope Mt. 14, 25 ff. geschilderte Geschichte bei den Dichtern des vorgerückten 4. und des 5. Jahrhunderts einer gewissen Beliebtheit sich erfreute: Damasus spielt auf sie an, Prudentius besingt sie, Sedulius erwähnt sie [5]). Höchst charakteristisch ist aber der Gesichtspunkt, unter dem diese Männer sie anführen. Ist sie dem Damasus eine Christusgeschichte, so ist sie seinen beiden jüngeren Genossen eine Petrusgeschichte.

Und als Petrusgeschichte fungiert sie nun auch in den Actus Petri cum Simone (Verc.). Zweimal ist an sie in ihnen erinnert. Das eine Mal (c. VII)

---

[1]) Wilpert, Mos. u. Mal. 807.

[2]) Alle weiteren uns zugänglichen Darstellungen (S. Saba in Rom: Wilpert, Mos. u. Mal. Tf. 188, 1, Miniatur des Pariser Kodex der Homilien Gregors von Nazianz: H. Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs, Tf. XXXVI u. a., cf. Wilpert ebda. 807) gehören dem Mittelalter an.

[3]) Garr. IV S. 37 f. (Ursianisches Baptisterium in Ravenna: ohne Bild!). Le Blant, Inscript. I Nr. 124 (Basilika des hl. Martin in Tours). Dittochaeon des Prudentius v. 137—140 (zur Literatur, insbes. auch zur Frage des Prudentianischen Ursprunges des Ditt. vgl. u. a. M. Schanz, Geschichte der röm. Literatur b. z. Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian = Handbuch der Altertums-Wissenschaft 8, 4, 2. A., München 1914, 250—252. Schanz spricht sich mit Merkle, Baumstark usw. nachdrücklich für die Echtheit aus. Wenn wirklich die 49 Testrastichen Bilderunterschriften gewesen sein sollen, so bestehen gegen die Annahme der Prudentianischen Autorschaft die größten sachlichen und ikonographischen Schwierigkeiten. S. auch J. Reil, Die altchristl. Bildzyklen des Lebens Jesu = Studien über christl. Denkmäler. Hrsg. v. J. Ficker, H. 10, Leipzig 1910, S. 59 f.). Zur Sache vgl. noch E. Steinmann, Die Tituli u. die kirchl. Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert. Leipzig 1892, S. 38, 44 und L. Kozelka, Die Behandlung der Passion Christi in der darstellenden und bildenden Kunst der ersten christl. Jahrhunderte bis zur karolingischen Renaissance, Röm. Quartalschrift 31, 1924, 131 ff. Es darf wohl ausdrücklich bemerkt werden, daß keineswegs über jedem Wandspruch auch das von ihm genannte Bild sich befand.

[4]) Choricius, Orationes, declamationes, fragmenta ed. Boissonade 96.

[5]) Wilpert a. a. O. S. 87.

gedenkt ihrer Petrus selber in seiner nach der Ankunft in Rom vor der Gemeinde gehaltenen Predigt; dabei weist er hin auf den von Gott in die Welt gesandten Sohn, und er hebt aus dessen Leben zwei Geschehnisse heraus: den Gang auf dem Wasser und die ihm seitens des Apostels angetane Verleugnung, beide mithin deshalb, weil er, der Apostel, wie er überdies zu dem Wunder des Wandels auf dem Meere ausdrücklich hinzufügt, gerade an diesen beiden Geschehnissen persönlich beteiligt war. Die andere Erinnerung an unsere Geschichte begegnet in der langen Rede des Marcellus vor Petrus (c. X), in welcher er seinen Abfall zu Simon beklagt und mit seiner Schwachheit im Glauben sowie mit der Verführung des Magiers, der sich als die Kraft Gottes ausgab und ihn, den Apostel, einen Ungläubigen nannte, weil er auf den Wassern in Zweifel geriet, entschuldigt. Ergo si vos, fährt Marcellus nunmehr fort, . . . dubitabatis, habens ergo hoc testimonium paeniteor et ad praeces tuas confugio. Hier wird mithin der Zweifel Petri auf dem Wasser nicht bloß zu einem Wahrzeichen für die Gefahr der satanischen Macht über die Menschenherzen, sondern auch für die vergebende Gnade Gottes und des Heilandes gegenüber allen bußfertigen Sündern.

In diesem Sinne ist die Episode von dem Wandel Jesu auf dem Meere und dem sinkenden Petrus in die altchristliche Sarkophagplastik und in die Kunst übergegangen. Nicht als ob dies Motiv an sich aus dem Apokryphon von den Künstlern übernommen wäre! Das ist so wenig der Fall, als man die Dichter die Quelle sein lassen kann. Nein, die Quelle ist für unsere Szene der Text des Neuen Testamentes selbst. Wohl aber haben die apokryphen Petrusakten gleich den Dichtern mitgeholfen, die Szene populär zu machen und ihr den Eintritt in den altchristlichen Szenenkreis zu sichern. Die besondere Bedeutung der Akten besteht aber darin, daß sie uns das ethisch-religiöse Moment klarlegen und offenbaren, das bei der Verbildlichung der Szene die Künstler und ihre Auftraggeber in erster Linie beseelte. Willkommen als Petruserlebnis war sie ein ermunterndes Zeugnis der vergebenden Barmherzigkeit Gottes bzw. Christi und der Zuwendung des ewigen Heiles gegenüber denen, die bereuten und Buße taten.

3. Petri Verleugnung.

Die dreimalige Verleugnung Jesu durch den Sprecher der Jünger ist ein Hauptstück in Jesu Passion. Die altchristliche Kunst zählt sie zu ihren am meisten wiederholten Szenen. Fremd, jedenfalls als originale Bildschöpfung, ist sie allerdings der gesamten Katakombenmalerei. Erst die Sarkophagplastik des Friedens nach Konstantin hat sie in die christliche Kunst eingeführt [1])

[1]) Es ist an sich wahrscheinlich, daß die Kirchenmalerei an berühmter Stätte (Jerusalem) vorangegangen ist.

und ihr sofort eine vornehmste Stellung in ihrem Szenenschatz eingeräumt. Das einzige Verleugnungsbild, das in der römischen Zömeterialmalerei begegnet, im linken Bogenfelde eines Arkosols der Katakombe der hl. Cyriaka, aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts [1]), ist sichtlich eine Entlehnung aus der Sarkophagplastik, die ihrerseits den Fall des Petrus in steter Wiederholung — nach unserem Denkmälerbestande wohl über sechzigmal — zur Darstellung gebracht hat.

Es wäre jedoch irrig, zu meinen, daß das Motiv der Verleugnung des Petrus als integrierender Bestandteil der Leidensgeschichte Jesu in die Kunst übergegangen wäre. Das ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die eigentlichen Passionsszenen wie Christus vor Pilatus u. a. sehr viel seltener sind, ganz abgesehen von der Kreuzigung, die darzustellen der altchristlichen Kunst bis ins 5. Jahrhundert hinein überhaupt widerstrebte. Vielmehr ist auch die Verleugnung des Herrn durch den ersten unter seinen Aposteln als Petrusgeschichte, als Episode des Lebens Petri, herausgenommen [2]) und, getragen von der um die Mitte des 4. Jahrhunderts hochgekommenen Petruswelle, mit den übrigen Petrusszenen dem frühchristlichen Bilderkreise zu dessen Bereicherung eingefügt worden.

Es mag nun freilich auffallen, wie man im 4. Jahrhundert n. Chr. an einer Szene Gefallen finden konnte, die für den Apostel so wenig schmeichelhaft ist und den dunkelsten Punkt in seiner Jüngerschaft bezeichnet. Neuere und neueste katholische Forscher, aber nicht sie allein, haben, dem Anstoß Rechnung tragend, sich darum auch bemüht, ihre Darstellung durch die altchristlichen Meister plausibel zu machen [3]), ja ins Gegenteil zu verkehren. So hat Wittig [4]) behauptet, die immer als Verleugnungsszene angesehene Komposition sei gar nicht die Verleugnung, sondern die Begegnung des Petrus mit dem Herrn, und zwar jene legendäre Begegnung, in der Christus am Stadttore den aus Rom fliehenden Petrus wissen lasse, daß er, Christus, in die Stadt gehe, um sich an des Apostels Stelle noch einmal kreuzigen zu lassen [5]). Die

---

[1]) Wilpert, Malereien Tf. 242, 1; dazu vgl. Textbd. S. 329 ff. S. 41, auch unten S. 25 Anm. 2.

[2]) Auf dem Lateransarkophag n. 154, Garr. 316, 4, ist sie am eigentlichen Sarg die einzige Szene; auf mehreren Sarkophagen, Garr. 317, 1, 318,1. 4. 5, 319, 3. 4, 320, 1, ist sie in die Mitte gerückt, ohne daß sonst eine Passionsszene gegeben wäre; desgl. fehlt eine solche auf zahlreichen anderen Sarkophagen, auf denen die Verleugnung des Petrus an beliebiger Stelle inmitten anderer Szenen dargestellt ist.

[3]) S. Garruccis und de Rossis Erklärungen bei Wilpert a. a. O. S. 329 sowie bei Aug. Heisenberg, Ikonographische Studien. I. Die Martha-Szene. II. Das Bekenntnis Petri und die Ansage der Verleugnung. III. Die Kirchen Jerusalems auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174 (Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Jg. 1921, 4. Abh.), München 1922, der S. 25—29 über »Die bisherige Auffassung der Hahnszene« kritisch berichtet.

[4]) Jos. Wittig, Die altchristl. Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom, 1906, S. 113 ff.

[5]) Actus Petri cum Simone, griech. Text c. VI. Lipsius-Bonnet, Acta apostolorum apocr. I, 88.

Begründung steht jedoch auf äußerst schwachen Füßen. Weil, günstig genommen, in einem von sechsundfünfzig Fällen — so viele Sarkophagdarstellungen unserer Szene zählt Wittig im ganzen — der Hahn nicht mehr als Glied des geschichtlichen Vorganges auftritt, sondern den Apostel nur als Attribut zu kennzeichnen scheint [1]), soll in sämtlichen »Hahnszenen« die Anwesenheit des Hahnes allein der Kennzeichnung des Apostels als Petrus dienen, — als ob nicht die Bartform mit der Haartracht genügte, den Apostel als Petrus zu »porträtieren«, und als ob es nicht gar zu verwunderlich wäre, daß nur in der »Hahnszene« der Hahn zur Kennzeichnung des Apostels als Petrus erforderlich befunden wurde, dagegen in keiner der mannigfachen sonstigen Petrusszenen notwendig erschien! Weil in einem einzigen Falle [2]) ein Stadttor und in einem anderen [3]) »eine Stadtmauer, hinter welcher ein Komplex von großen Gebäuden steht«, den Hintergrund bildet, soll die »Hahnszene« durchweg einen Vorgang veranschaulichen, der sich zwischen Petrus und Christus vor den Mauern Roms abspielte, — als ob die Architekturen in beiden Fällen nicht ebensogut die Stadt Jerusalem andeuten könnten und als ob es nicht wiederum äußerst seltsam wäre, daß die altchristlichen Künstler sonst bei unserer Szene so regelmäßig auf die Anbringung des Stadttores oder des Stadtbildes verzichteten!

Nun hält zwar auch Heisenberg den Versuch Wittigs, den Hahn bei Petrus in der Hahnszene nur attributiv zu fassen und dieser dadurch die vermeintliche Spitze gegen den Apostel zu nehmen, für unhaltbar. Aber er teilt mit ihm die Überzeugung, wie sehr die Hahnszene bei der Deutung als Ansage der Verleugnung die Einheit des Gedankenkreises auf vielen Sarkopha-

---

[1]) Garr. 402, 2 = Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule pl. XLV, 2 (Sark. in Narbonne): »Petrus und Paulus nahen sich Christus. Paulus bringt auf seinen Händen einen Kranz, Petrus ein anderes Symbol. Zu seinen Füßen steht der Hahn. In diese Szene könnte man nur gezwungen die Ansage des Verrates oder eine Anspielung darauf hinein interpretieren«, Wittig a. a. O. S. 114. Liegt hier wohl eine (provinziale) Gedankenlosigkeit vor, die zwei Szenen zusammenbringt, die nichts miteinander zu tun haben, dem Anschein nach aber Wittig recht gibt, so scheiden die beiden anderen von ihm namhaft gemachten Sarkophage für seine These unbedingt aus. Bei Garr. 317, 1 (Rom) ist die bloß attributive Auffassung des Hahnes nicht nur unnötig, sondern unmöglich; denn der Hahn müßte dann doch auch bei Petrus selber stehen und nicht bei Christus, und überdies deckt sich die Gruppe, die hier in zwei Nischen verteilt ist, durchaus mit anderen Verleugnungskompositionen, vgl. z. B. gleich Garr. 317, 2. Und wie es sich mit der vielverkannten Mittelgruppe des Leydener Sarkophages verhält (Abb. 5.), den Wittig mit dem Bassussarkophag ins 3. Jh. (!) datiert [beide Sarkophage sind so verwandt, daß sie höchstwahrscheinlich aus der gleichen Werkstatt stammen: Wilpert, Röm. Quartalschrift 20, 1906, S. 6], siehe unten S. 20 f.

[2]) Garr. 334, 1.

[3]) Garr. 323, 5. — Wenn Wittig Gewicht darauf legt, daß nach der Zeichnung Tersans auf einem verschollenen gallischen Sarkophag, Le Blant, Les sarcophages chr. de la Gaule, S. 64 Nr. 77, in der von ihm so genannten Begegnungsszene der Hahn tatsächlich fehle, und dadurch seine Ansicht, daß es sich in der »Hahnszene« nicht um die Verleugnung handeln könne, bestätigt sieht, so kann man ihm nur sagen, daß man sich auf ältere Zeichnungen, zumal in so wichtiger Sache, nicht verlassen soll, auch wenn sie von Tersan herrühren.

gen störe, und unternimmt daher seinerseits eine Umdeutung, deren ausführliche Begründung den ganzen zweiten Teil seiner den Seitenreliefs des Lateransarkophages 174 (Abb. 7, 8) gewidmeten »Ikonographischen Studien« füllt [1]. Es ist der wuchtigste Vorstoß gegen die herkömmliche Deutung des Motivs, der bisher geschehen ist, und er bedarf schon darum einer näheren Prüfung und Beurteilung; dies um so mehr, weil sie Gelegenheit bietet, einige grundlegende Dinge ins rechte Licht zu setzen.

Heisenberg erblickt in der Szene das Bekenntnis der Treue des Petrus im Sinne des Wortes des Apostels: »Wenn auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr an dir ärgern . . . Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen« (Mt. 26, 33. 35; Mc. 14, 29. 31; vgl. Lc. 22, 33 und Jo. 13, 37). Dieser Gedanke passe, zumal nach dem Worte des Herrn an den Täufer: »Selig ist, der sich nicht an mir ärgert« (Mt. 11, 6), allein zu den Grundgedanken der Sepulkralkunst, die das Thema der Erlösung, Auferstehung und der Hoffnung auf die Seligkeit des Paradieses als Lohn der Glaubenstreue in immer neuen Bildern variiert habe, und er werde in zahlreichen Beispielen der Darstellungen durch keinen Zug beeinträchtigt (35 f.). »Petrus war den alten Christen das Vorbild des treuen Bekenners, deshalb fand das Bild auf den Sarkophagen seinen Platz, es sollte zugleich ein Bekenntnis sein, daß derjenige, der im Sarkophag ruhte, auch dem Herrn die Treue gehalten habe und deshalb wie Petrus der Seligkeit gewiß sein durfte« (37). Schon de Rossi habe das richtig geahnt, als er in dem Bild die Darstellung der Glaubensstärke des Apostels erblicken wollte; er habe nur darin geirrt, daß er in ihm gleichzeitig die Ansage der Verleugnung sah. »Denn wie hätte man auch gerade in der Stadt des Apostels ein Gefallen daran finden können, im Schmuck der Gräber immer wieder an die tiefste Erniedrigung des Petrus zu erinnern? Es ist doch gewiß kein Zufall, daß nahezu die Hälfte aller Sarkophage, auf denen die Szene sich findet, aus Rom oder aus seiner nächsten Umgebung stammt. Wenn die alte Sarkophagplastik nicht etwa nur Scheu trug, vielmehr in ihrem Gedankeninhalt keine Veranlassung fand, die zahlreichen Passionsszenen wiederzugeben, in deren Abbildung eine jüngere [welche?] Zeit schwelgte, wenn sie in der Pilatusszene die Unschuld Christi so deutlich zum Ausdruck brachte und die Verspottung mit der Dornenkrone in einen Triumph des Heilands verwandelte, wie hätte sie den ersten Apostel, der Gefangennahme und Märtyrertod für den Heiland auf sich nahm, durch die Darstellung der Verleugnung in diesem Bilde, das nicht selten auf den gleichen Sarkophagen daneben steht, so tief erniedrigen sollen? Ist doch auch, wie oben erwähnt, die Unterredung mit der Magd, die wirkliche Verleugnung, auf Sarkophagen niemals dargestellt worden« (37 f.).

So viel Sätze, so viel Irrtum, Mißverständnis und vorgefaßte Meinung! Um mit dem letzten Satz zu beginnen, so ist wohl richtig, daß wir keinen Sar-

[1]) Aug. Heisenberg, Ikonographische Studien, S. 23—75.

kophag kennen, auf welchem der Akt der Verleugnung des Petrus mit Sicherheit dargestellt wäre. Wenn Heisenberg aber meint, die Fickersche Vermutung[1]), daß auf dem Lateransarkophag 183[2]) in der zweiten Szene die Verleugnung des Petrus vor den Knechten zu erkennen sein möchte (Mt. 26, 73 f. usw.), sei durch seine eigene, daß nämlich in der betreffenden Gruppe die Beratung der Hohenpriester über die Gefangennahme des links daneben dem Kaiphas vorgeführten Heilands zu verstehen wäre (Mt. 26, 3 ff.), überboten, indem er zugleich die Auffassungen Garruccis, der an eine Bewachung des gefangenen Petrus gedacht zu haben scheint, und Marucchis, der die Gefangennahme Petri dargestellt sieht, abweist (23 ff.), so ist das eine Selbsttäuschung; denn der Zusammenhang mit der benachbarten Kaiphasszene ist in der von Heisenberg konstruierten Form eitel, die Erinnerung an den Mosaikenzyklus des umstrittenen Eulalios[3]) in der Apostelkirche zu Konstantinopel nicht am Platze und die Auffassung des Sarkophagbildes als einer Petrusszene schon wegen des Petrustyps des Angesprochenen die wahrscheinlichste. Immerhin bleibt gegenüber der Fickerschen Auffassung ein Rest von Zweifel, nicht wegen des fehlenden Hahnes, auch nicht wegen der vollwürdigen Tracht der mit dem Apostel verhandelnden Männer, sondern weil der Vorgang tatsächlich wohl für uns sich hätte deutlicher machen lassen[4]).

Gänzlich haltlos ist aber jedenfalls Heisenbergs Vorurteil, das im letzten Grunde nicht bloß dieser Einzelkomposition gegenüber seine Einstellung beherrscht, sondern vor allem auch seine Stellungnahme gegenüber der ganzen großen Reihe der »Hahnszenen« bedingt, als sei deren Auffassung als Ansage der Verleugnung unerträglich sowohl vom Standpunkte des Gedankeninhaltes der altchristlichen Kunst im allgemeinen als vom Standpunkte der römisch-katholischen Wertschätzung des Apostels Petrus im besonderen. Was das eine betrifft, so handelt es sich in der frühchristlichen Kunst durchaus nicht um »das Thema der Erlösung, Auferstehung und der Hoffnung auf die Seligkeit des Paradieses als Lohn der Glaubenstreue in immer neuen Bildern« (35 f.) — wer so den Gedankeninhalt der frühchristlichen Kunst formuliert, formuliert ihn falsch —, sondern, wie immer wieder betont werden muß,

[1]) J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, Leipzig 1890, S. 137 ff.

[2]) Garr. 316, 1 = O. Marucchi, I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense, Roma 1910, T. XXXII, 1 [im folgenden Mar.].

[3]) Vgl. N. A. Bees, Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikenschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel, Repertorium f. Kunstwiss. Bd. 39/40, auch S.-A. Berlin 1916/17; dagegen A. Heisenberg, Die Zeit des byz. Malers Eulalios, Berliner Philol. Wochenschrift 41, 1921, 1024—1032; wichtig, aber im Sinne der Beesschen Spätdatierung des Eulalios in die Wagschale fallend: A. Baumstark, Oriens Christ. N. S. VI, 1916, 271—281. Außerdem s. Theol. Literaturztg. 43, 1918, 176 f. G. Stuhlfauth.

[4]) L. von Sybel, Christliche Antike, 2 Bde., Marburg 1906, 1909, II S. 148. S. noch u. S. 19, Anm. 3.

um das Thema der Rettung durch die Wundermacht Gottes und des Heilandes, dargestellt in ausgewählten Typen der heiligen Geschichte des Alten und Neuen Testaments [1]). Und was das andere betrifft, so ist Petrus und zwar Petrus der Verleugner des Herrn als ein neuer Typus dieses großen Themas in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts dem frühchristlichen Bilderkreise zugesellt worden. Daß dies erst jetzt geschah, ist bedeutsam genug; denn es ist wiederum [2]) zu verstehen aus und ein geschichtliches Zeugnis von der gewaltigen Steigerung der Verehrung der beiden Apostelfürsten, die mit dem Siege der Kirche unter Konstantin d. Gr. sich Bahn brach und beiden in Rom ihre Basiliken schuf, die vor allem aber ihm, dem »Begründer« und ersten Haupte der römischen Gemeinde, zugute kam.

Mit dem eben Gesagten ist bereits dem Raisonnement begegnet, mit dem Heisenberg nicht über den Anstoß hinwegzukommen vermag, daß die Hahnszene, als Ansage der Verleugnung aufgefaßt, den Petrus ja, und das gerade mit Vorliebe auf römischen (!) Sarkophagen, in seiner tiefsten Erniedrigung zeige, was nicht nur dem Apostel selbst an die Ehre gehe, sondern auch dem Treuebekenntnis dessen, der sich den Sarg bestellte und der als Lohn seiner Treue das Paradies erhoffte, zuwider sei [3]). Schon die einfache Erinnerung, daß nach dieser Regel, die am Grabe jede Anspielung auf Abfall von Gott und Verleugnung des Glaubens ausschlösse, auch die so häufig in der sepulkralen Malerei wie Plastik sich findende Szene des ersten Sündenfalles ein Unding wäre, sollte die Augen dafür öffnen, daß man mit solcher Überlegung nicht auf dem rechten Weg sein kann. Und von welchem religiösen Dünkel befangen stellt Heisenberg die Christen des 4. Jahrhunderts hin! Man mag ihnen manches nachsagen, was nicht zu ihrem Ruhme ist, die Kluft zwischen ihrem Glaubens- und Lebensstand und dem der Urgemeinde breit und tief finden, so gering darf man ihr religiöses Bewußtsein doch nicht einschätzen, wie Heisenberg es tut. Denn der Christ des 4. Jahrhunderts hatte ein volles Bewußtsein von dem Maß seiner Sündhaftigkeit und der Macht der finsteren, dämonischen Mächte, die ihn zu verschlingen drohten, eben darum aber auch eine lebendige Sehnsucht nach Verbürgung des Heils und ein lebendiges Gefühl für die Versicherung der göttlichen Errettung. Nicht das war die Gleichung im Sinne des Verstorbenen: Wie Petrus seine Treue bekannt hat und mit dem Paradiese belohnt worden ist, so habe auch ich Treue gehalten und habe auch ich demgemäß Anspruch auf den himmlischen Lohn, sondern vielmehr dies: Gleichwie Petrus am Herrn gesündigt hat und trotzdem durch Gottes und des Heilandes Wundermacht (aus der Verdammnis des Todes) gerettet worden ist, so errette,

[1]) Vgl. auch Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 23, 1924, 51, 60.

[2]) Vgl. oben S. 9f., 14.

[3]) Heisenberg, a. a. O. 41, 66: »denn auf einem Sarkophage war ein Verleugnungsbild nicht möglich«.

o Herr, auch meine Seele bzw. so bin auch ich im Glauben an den Herrn der Errettung durch ihn aus der Gewalt der Dämonen und des Todes gewiß!

So ist der den Herrn verleugnende Petrus in derselben Weise einer der Typen der Rettung wie Adam und Eva es sind und wie diese schon lange vor Petrus es waren. Daß er erst im 4. Jahrhundert in der zömeterialen Kunst zu einem solchen wurde und dann als solcher ein so außerordentlich beliebtes künstlerisches Motiv abgab, erklärt sich aus dem zum Eingange dieses Abschnittes bereits hervorgehobenen Umstande, daß seine Persönlichkeit im Zusammenhange mit den römischen Ereignissen unter Konstantin d. Gr. neben der des Apostels Paulus wie keine andere in Mode kam. Zugleich ist deutlich, wie nur der verleugnende, nicht der, dem Augenschein zuwider konstruierte, bekennende Petrus sich in den frühchristlichen Bilderkreis und dessen Gedankeninhalt einfügt.

Nicht minder ist es verfehlt, wenn Heisenberg einen unüberbrückbaren Gegensatz bemerkt zwischen der Hervorhebung der Unschuld und Verherrlichung Christi in den Passionsszenen einerseits, der Demütigung des Petrus in der Ansage seiner Verleugnung andererseits. Denn noch einmal sei es gesagt: nicht um den Apostel zu erniedrigen, hat die altchristliche Kunst dieses Motiv geschaffen und so häufig wiedergegeben, sondern weil sein, des Apostels, Ansehen aufs höchste gestiegen war, wurde dieses und wurden andere Petrusmotive im 4. Jahrhundert dem Bilderkreise einverleibt und um in dem Motiv der Verleugnungsansage insbesondere dem Gläubigen eine neue Gewähr seiner eigenen Errettung ungeachtet aller Schuld und Sünde vor Augen zu führen [1]. Dabei ist nicht zu übersehen, wie dieselbe Zartheit der frühchristlichen Kunst, die feinfühlig jede realistische Wiedergabe des Ärgsten mied, die sich bis ins 5. Jahrhundert hinein scheute, den Heiland am Fluchholze des Kreuzes zu zeigen, und in der Pilatusszene seine Unschuld, in der Dornenkrönung seine Verherrlichung offenbarte [2], auch dem Petrus zugute kam, sofern sie den Akt der Verleugnung durch die Ansage der Verleugnung ersetzte [3].

Heisenberg will aber auch an einzelnen Beispielen von Sarkophagreliefs aus deren Syntax dartun, daß nur das Treuebekenntnis des Petrus, in der Hahnszene veranschaulicht, mit dem geistigen Gefüge der Szenen und dem Gedanken-

[1]) S. u. S. 27 f.

[2]) Vgl. den sog. Passionssarkophag des Lateranmuseums in Rom 171, Garr. 350, 1.

[3]) Gelegentlich ist auch bereits die Verleugnung selbst zur Darstellung gebracht, so in dem Reliefschmuck der elfenbeinernen Lipsanothek zu Brescia (Garr. 445), die der 2. Hälfte des 4. Jhs. angehört, vgl. zuletzt Georg Stuhlfauth, Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie, Zeitschrift f. die neutestamentliche Wissenschaft 23, 1924, S. 53. Betreffs der zweiten Szene auf dem Lateransarkophag 183 s. o. S. 17; wenn von Sybel (s. ebda.) bemerkt, der Vorgang der Verleugnung vor einem der Knechte hätte sich hier, auch mit den Mitteln unserer Sarkophagskulptur, deutlicher machen lassen, so beweist die Tatsache, daß es nicht geschah, nur, daß man für die Szene zu keiner treffenden Lösung der Komposition gekommen ist, weil sie nicht Gemeingut wurde.

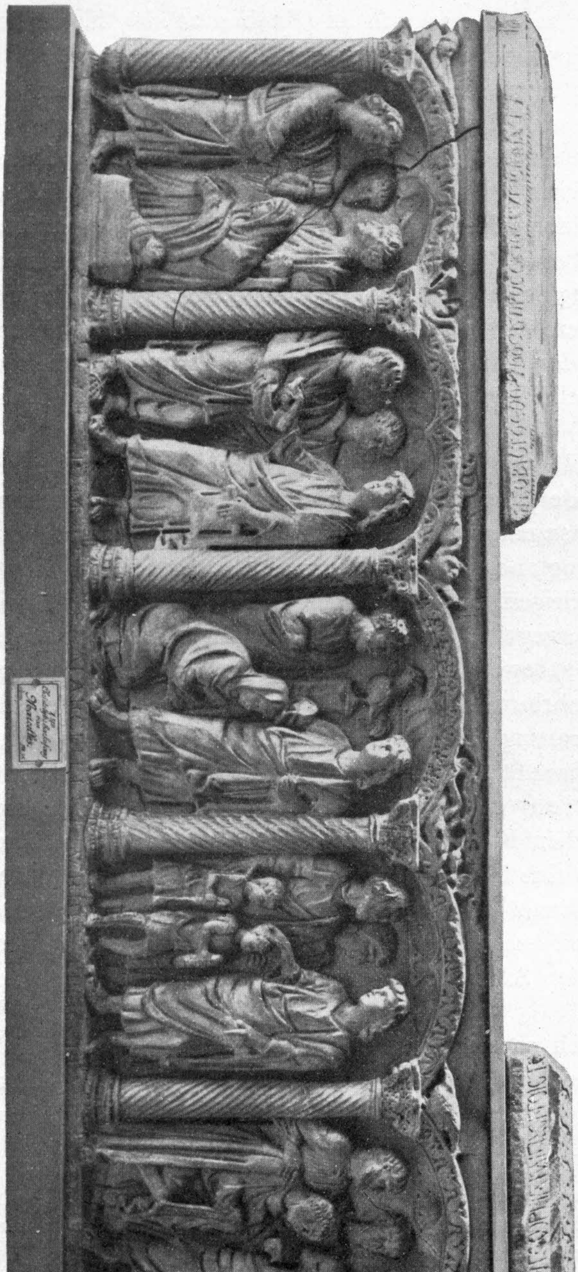


Abb. 5. Sarkophag in Leyden.

kreise der frühchristlichen Sarkophagbildnerei harmoniere. Beispielsweise müßten die beiden Szenen in der Mitte des Leydener Sarkophages (Abb. 5) den Künstler gedankenlos erscheinen lassen, »wenn sie die Ansage der Verleugnung und die Blutflüssige oder die Kananäerin oder die Verstorbene bedeuten sollten [1]«. Allein wer wäre hier der Gedankenlose, der Künstler, der in sinnvollster Weise die beiden großen neutestamentlichen Sündertypen, die ihrerseits zugleich verheißungsvollste Rettungstypen sind, kombiniert: Petrus den Mann und die namenlose Sünderin — denn diese haben wir in der Knieenden zu erblicken [2] — als Frau, oder der moderne

---

[1]) Heisenberg a. a. O. S. 44.

[2]) Vgl. Georg Stuhlfauth a. a. O. S. 54 ff. Garrucci, Storia V, 38 sieht in ihr die Kananäerin (Mt. 15, 22—28), welche die Kirche der Heiden symbolisiere; J. Ficker, Lateran 17: das kananäische Weib (statt Mt. IX muß es heißen Mt. XV); von Sybel, Chr. Ant. II, 132, dazu 133 A. 1, erklärt sie als problematisch; J. Wilpert, Beiträge z. chr. Archäologie IV, Röm. Quartalschrift 20, 1906, 7: die Verstorbene; H. T. Oberman, De oudchristelijke Sarkophagen, s'Gravenhage 1911, 76 f.: desgleichen; Heisenberg, Ikonographische Studien 18 ff.: Martha, die Schwester des Lazarus (Jo. 11).

Exeget, der den Gedanken und die Absicht des Künstlers und seiner Auftraggeber nicht erkennt? Es gibt in Wahrheit keine schönere und religiöser empfundene Szenengruppe auf einem Sarkophage als die des sündigen Apostelfürsten zusammen mit dem reuigen Weibe, die beide gerettet werden, in der Mittelnische des Leydener Sarkophages. Dieselben beiden Darstellungen, die hier in einer Gruppe vereinigt sind, stehen auf einem Sarkophage in S. Maximin[1]) auf zwei Nischen verteilt nebeneinander; darum geht die von Heisenberg gerühmte klassische Einfachheit der Gliederung dieses Sarkophages wenigstens nach ihrer inhaltlichen Seite, auf die es an dieser Stelle ankommt, nicht dem auf, für den rechts neben dem Bilde des Ostermorgens »zwei Auferstehungsbilder, das Bekenntnis Petri und die Marthaszene«, folgen, denen links der Hauptmann und die Heilung des Blinden als Erlösungsszenen entsprächen[2]), sondern nur dem, der beiderseits je zwei Typen der Rettung erblickt: links solche aus Krankheit und Tod, rechts solche aus bzw. trotz Sünde und Verderben. Gleiches Mißverständnis muß der Sarkophag des Louvre, Garr. 319, 1, erdulden, dessen Reliefs in dieser Weise zusammengesprochen werden: »Links eine Szene, die im Paradiese gedacht ist, Kain und Abel bringen Gott ihre Opfer, daneben die Heilung der Blinden, denen Christus das ewige Licht erschließt. In der Mitte gelobt wieder Petrus dem Herrn die Treue, deren Lohn die Seligkeit ist, rechts gibt Christus der Samariterin das Wasser des Lebens, dann verkündet Christus im Gespräch mit der trauernden Martha die Gewißheit der Auferstehung allen, die an ihn glauben«[3]). In Wirklichkeit steht keineswegs allen fest, daß die erste Szene im Paradiese spielt; doch wie man sie auch fasse, Ähren und Lamm in den Händen der Opfernden sind jedenfalls Hinweise auf das φάρμακον ἀθανασίας, die Eucharistie; die Komposition der Mitte zeigt die Ansage der Verleugnung an Petrus in Gegenwart eines zweiten Jüngers und die am rechten Ende, hier durch das Gespräch mit der Samariterin von jener getrennt, die große Sünderin. Auf alle Sarkophage im einzelnen Bezug zu nehmen, mit denen Heisenberg seine Hypothese plausibel zu machen sich bemüht, erübrigt sich. Es bleibt dabei, mag die Hahnszene die Mitte des Sarkophages einnehmen und gar das einzige Bild der Schauwand sein[4]), mag sie in einer Reihe von Szenen einen beliebigen Platz einnehmen, immer wird man ikonographisch und gedanklich ihr nur gerecht, wenn man sie als das nimmt, was sie ist: die Ansage der Verleugnung.

Vergeblich werden diesem Verständnis gegenüber schließlich auch alle sonstigen Hilfsbegründungen aufgerufen, mit denen Heisenberg seine Auffassung noch zu stützen sucht. Weder die Truhe (als Behälter der heiligen Schrift?), auf welcher Garr. 334, 3 (Sarkophag in S. Maximin) der Hahn steht

---

1) Garr. 353, 1; Le Blant, Les sarc. chr. de la Gaule, pl. 55, 1.
2) Heisenberg a. a. O. S. 45.
3) Heisenberg ebda. 43 f.
4) Wie Garr. 316, 4 = Mar. XXIV, 5, vgl. Heisenberg a. a. O. 41.

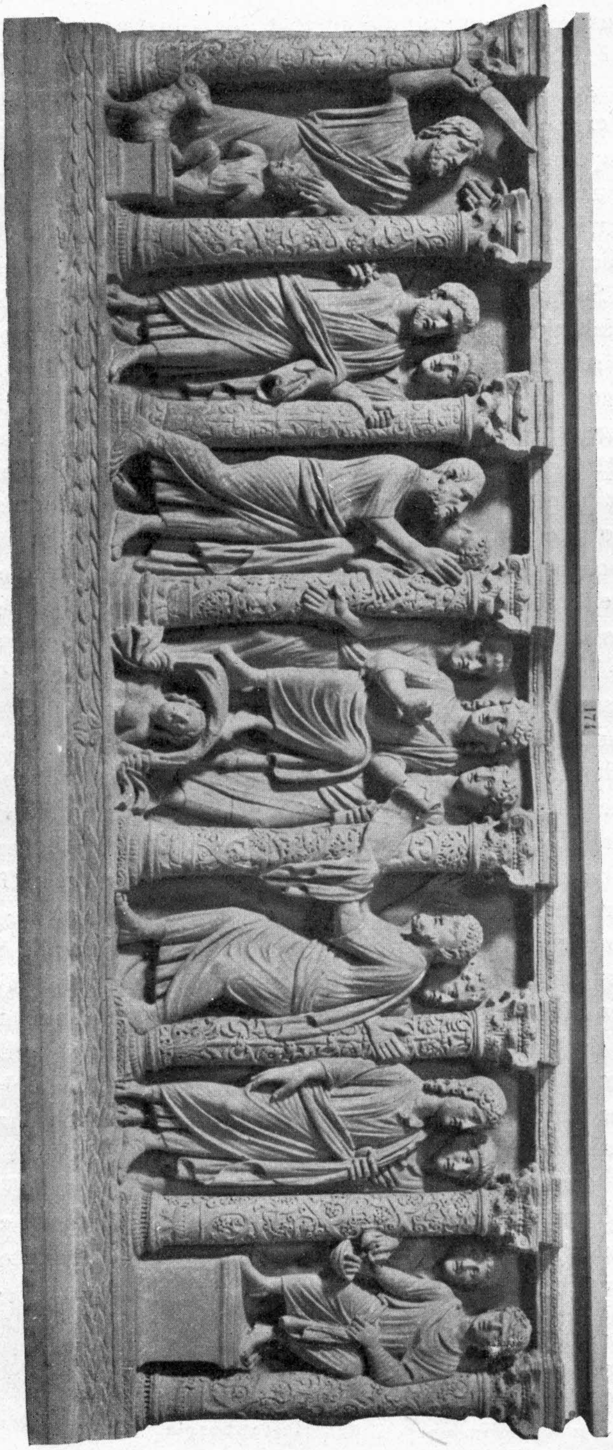


Abb. 6. Sarkophag in Rom, Lateran n. 174.



Abb. 7. Linke Schmalseite zu Abb. 6.



Abb. 8. Rechte Schmalseite zu Abb. 6.

(38 f.), noch der Ölbaum, der mehrere Male der Szene beigefügt ist und »Symbol des himmlischen Gartens, des Paradieses, der Hinweis auf den Lohn, der Petrus für sein treues Bekenntnis zum Herrn in sicherer Aussicht steht«, sein soll (40, 47 f.), während er doch nur die schlichte Andeutung der Örtlichkeit ist, noch das auf dem römischen Sarkophag Garr. 334, 1 als »das Tor des himmlischen Paradieses« verstandene (41), tatsächlich gleichfalls als Andeutung der Örtlichkeit zu verstehende Stadttor sind mit der Ansage der Verleugnung an den — trotz der Verleugnung geretteten — Apostel unvereinbar bzw. Kennzeichen nur für den bekennenden Petrus.

Das Überraschendste ist, daß Heisenberg selbst, nachdem er, man muß sagen mit Leidenschaft den bekennenden Petrus vertreten, erklärt: »Der Bildhauer wollte, wie oben S. 49 [zu der Darstellung des Lateransarkophages 174] ausgeführt wurde, das Bekenntnis der Treue Petri darstellen, denn auf einem Sarkophage war ein Verleugnungsbild nicht möglich, er benützte aber als Vorbild das historische Bild der Verleugnungsansage«![1]) Der Hahn einerseits, die Haltung des Petrus — nicht in allen, aber doch in einer Anzahl von Sarkophagbildern — andererseits (67) sind die beiden Momente, um derentwillen Heisenberg zu diesem Zugeständnis sich genötigt sieht. Das Kennzeichen des Hahnes, schreibt er Wittig gegenüber, der aus dem Vogel ein bloßes Attribut des Petrus machen wollte, »mußte ohne weiteres die Gedanken des Betrachters auf jene Szene lenken, in welcher der Herr dem Jünger die bittere Wahrheit verkündet, daß er ihn verleugnen würde, ehe der Hahn dreimal gekräht« (28). Und obwohl Petrus nach Heisenbergs Behauptung zumeist garnichts von Betroffenheit und Befangenheit verrät, die er nach desselben Gelehrten Urteil bei der Verleugnungsansage zeigen müßte — der biblische Bericht spricht allerdings zum mindesten ebenso sehr für das Gegenteil! —, sind doch auch Darstellungen genug vorhanden, welche die gedrückte, resignierte Haltung des Apostels aus der ursprünglichen (jerusalemischen) Verleugnungsansage noch bewahrten. Ausnahmsweise gut, ja nirgends innerhalb der Plastik so gelungen sei die »Umbiegung« der Verleugnungsansage in das Treuebekenntnis wie auf dem Lateransarkophag 174 (Abb. 7); aber selbst der Meister dieses Sarkophages sei nicht mehr imstande gewesen, aus der Szene alle alten Erinnerungen zu tilgen: Petrus sei wohl ganz der frei Bekennende geworden und habe in seiner Haltung jegliche Verlegenheit und jegliches Schuldbewußtsein verloren (49), dagegen sei Christus unverändert der »pathetisch« (71) den Fall Ansagende geblieben (66 f.)!

Man kann klare Dinge nicht schlimmer »umbiegen« als hier geschieht. Es ist offenbar: mit dieser »Lösung« hebt Heisenbergs Beweisgang sich selber auf. Man bedenke: 1. Der römische Sarkophagbildner will Petri Treuebekenntnis darstellen, benützt aber dazu und muß dazu benützen, weil er aus eigener

[1]) Heisenberg a. a. O. 66; der letzte Satz ist von mir gesperrt.

Kraft (angeblich) seiner Idee die Gestaltung nicht mehr zu geben vermag, als Vorbild das ihm aus Jerusalem verschriebene Bild der Verleugnungsansage, das er als solches nicht brauchen kann; 2. zwischen der Kunst und dem Geiste Jerusalems und Roms besteht — zum Beginne des 4. Jahrhunderts! — ein schlechthiniger Gegensatz: dort herrscht »die historische (erzählende) Auffassung und Darstellung der biblischen Szenen« (66, 68), hier nicht minder ausschließlich, wenigstens in der Sarkophagplastik, die symbolisierende Kunst (66), und jene trägt über diese schließlich den Sieg davon (68); nur die Malerei, »die stärker war«, hat »den Kampf noch eine Zeit lang mit Entschiedenheit geführt«, während »die Plastik gegen die neue Kunst des Ostens und ihre neuen Gedanken sich kaum zu wehren vermochte« (71 f.) [1]; 3. die »Umbiegung« der jerusalemischen Vorlage geht in Rom vor sich, bleibt aber auf halbem Wege stecken! Wie ist doch da einer geschichtslosen Theorie zuliebe jeder geschichtlichen Einsicht das Lebenslicht ausgelöscht! [2])

Dasselbe gilt in anderem, freilich noch verstärktem Sinne von der neuesten Aufstellung Wilperts, der in seinem römischen Vortrage über »S. Petrus in den wichtigsten antiken Grabreliefs« vom Jahre 1920 aus der Szene der Verleugnung einen altchristlichen Monumentalbeweis für den Primat des Petrus macht [3]). Fürs erste lasse das »flevit amare« am Schlusse der Verleugnungsperikope Mt. 26, 75 den Apostel als »ein leuchtendes Beispiel der Reue« (un esempio luminoso della penitenza) erscheinen, und die Ankündigung seiner Verleugnung sei daher in vielen Fällen ein Apell an das göttliche Erbarmen seitens der Hinterbliebenen für die in den Särgen ruhenden Entschlafenen. Aber der tiefere Gehalt der Szene spreche sich Lc. 22, 31 f. in den Worten des Herrn an Petrus aus: »Simon, Simon, ecce Satanas expetivit vos,

---

[1]) Vg. übrigens dazu Heisenberg ebda. 72 A. 1: »Ich verliere die Möglichkeit, daß auch in Rom selbst seit Konstantins Zeit eine historische monumentale Malerei sich entwickelt haben könnte, nicht aus den Augen ... Allein die Denkmäler selbst sind zerstört ...«!

[2]) Bezüglich der Hahnszene in dem Coemeterium der Cyriaka, Wilpert, Malereien Tf. 242, 1 (s. o. S. 14), hat Heisenberg, a. a. O. 70 f., recht, wenn er den Petrus in dem bärtigen Mann rechts sieht, den Herrn in dem Bärtigen links, nicht umgekehrt. Wohl tritt die Gestalt des Petrus viel stärker hervor und überragt die Jesu um Haupteslänge, aber mit dem Zentimetermaß gemessen ist Petrus der größere auch auf dem Lateransarkophage 174. Auch hat Heisenberg recht, wenn er sagt, daß Petrus in dem Fresko der Wortführer ist. Wenn H. dann aber fortfährt (71): »Das ist nicht Christus, der in Rom dem gefeierten Apostel der Stadt pathetisch das Wort entgegenriefe: Du wirst mich dreimal verleugnen, ehe der Hahn kräht, sondern das ist Petrus, der in sicherer Haltung und in ausdrucksvoller Gebärde dem Herrn das Bekenntnis ablegt: ich will mein Leben für dich lassen«, so ist das alles nur Voreingenommenheit; denn 1. hat der Herr dem Petrus sein Wort: »In dieser Nacht wirst du mich dreimal verleugnen«, nicht »pathetisch« entgegengerufen, sondern in ruhigem Ernst; 2. spricht gerade die lebhaft bewegte Haltung des Petrus durchaus für seine pathetische (hier paßt der Ausdruck) Antwort in der Perikope der Verleugnungsansage: »Und wenn ich selbst mit dir sterben müßte ...!« Überdies ist das Fresko gar nicht in der Katakombenmalerei erfunden, sondern in der Plastik oder auch in der Kirchenmalerei.

[3]) Wilpert, S. Pietro (s. Vorwort) S. 19 f., 33.

ut cribraret sicut triticum. Ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua: et tu aliquando conversus confirma fratres tuos«. Der Evangelist zeige uns hiermit, daß Petrus durch den Fall an seinem Primat nichts eingebüßt habe, da er, nach der Bekehrung, das Amt gehabt, die Brüder, d. i. die anderen Apostel, im Glauben zu stärken. »Gli scultori seguirono in ciò S. Luca: in molte sculture essi non vogliono rappresentare il *ter me negabis*, bensì il *confirma fratres* [1]).

Es ist der Urfehler aller dieser »Umdeutungen«, daß sie das eigene Vorurteil zum Maßstab nehmen für das historische Verständnis der Komposition. Nicht das eigene Raisonnement läßt endgiltig die geschichtliche Wahrheit erkennen, sondern allein das, was die zeitgenössischen volkstümlichen Quellen uns lehren. Wilpert hat früherhin den rechten Weg eingeschlagen, da er auf eine Vielzahl von liturgischen Totengebeten verschiedenster Herkunft hinwies, die alle dem Gedanken der menschlichen Schwachheit Ausdruck geben und in mannigfacher Abwandlung sagen, daß vor Gott, außer allein dem Herrn Christus, bis hinauf zu den Engeln keiner ohne Sünde ist. »Was lag da näher, als auch solche notorischen Sünder zur Entkräftigung der Schuld anzuführen, welche Buße getan und von Gott Verzeihung erhalten haben!... Die Szene ist demnach gleichbedeutend mit der Bitte: ‚Verzeihe, o Herr, die Sünden der Verstorbenen, wie du dem Apostel Petrus die Sünde der Verleugnung verziehen hast'«. [2]).

Doch gegenüber diesen allgemeinen Erinnerungen, so wertvoll und nützlich sie sind, sprechen auch hier das entscheidende Wort die Actus Petri Vercellenses, deren griechisches Original aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts stammt [3]). In ihnen ist Petrus »der Typus des gefallenen und von

[1]) Diese Auswertung des *confirma fratres* ist übrigens nicht neu; sie ist, wie Wilpert gewiß selbst bekannt sein wird, bereits i. J. 1879 von Garrucci vertreten, z. B. Storia V, 38 (zu Tf. 319, 4). Viel zurückhaltender hatte sich Wilpert in seinen »Malereien der Katakomben Roms«, 1903, S. 329 ff. zum Thema der Verleugnungsansage geäußert; hier hält er bei der Besprechung des Freskos der Szene in S. Cyriaka (s. o. S. 25 A. 2) durchaus an der Deutung als Verleugnung des Petrus fest; nur diese stelle das Bild dar: »es zeigt den Apostel in seiner Schwäche, und nicht als den mutigen Bekenner Christi, der er nach dem Tode des Herrn ward. Bei der Deutung des Freskos«, fährt W. nun fort, »dürfen wir weder etwas Fremdes hineintragen noch es aus dem Zusammenhange mit der Verstorbenen bringen. Beides erreichen wir, wenn wir es als einen Hinweis auf die Schwäche der menschlichen Natur betrachten und in deprekativem Sinne nehmen«.

Mit der Bußdisziplin der abendländischen Kirche seit Mitte des 2. Jhs. bringt Hans Achelis, Der Entwicklungsgang der altchristl. Kunst, 1919, das Motiv der Hahnszene (neben dem Guten Hirten und dem Sündenfall) in Zusammenhang. Für den Guten Hirten hat dies schon J. Sauer, Deutsche Literaturzeitung N. F. 1, 1924, Sp. 576 abgelehnt, für Adam und Eva L. Troje, ΑΔΑΜ und ΖΩΗ. Eine Szene der altchr. Kunst in ihrem religionsgeschichtl. Zusammenhange (Sitzungsberichte d. Heidelberger Ak. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Jg. 1916, 17. Abh.) widerlegt; auch Petri Verleugnung hat mit der Bußdisziplin als solcher nichts zu tun.

[2]) Wilpert, Malereien ebda.

[3]) Zur Datierung s. jetzt G. Ficker in Neutestamentliche Apokryphen, hrsg. von E. Hennecke, 2. A., 1924, S. 229. Siehe auch oben S. 3.

Gott wieder zu Gnaden angenommenen Menschen[1]...). Er führt sich der abgefallenen Gemeinde als Beispiel dafür an, daß Gott auch den Abfall vergeben könne und sie wieder annehmen werde[2])«. Diese Beobachtung stützt sich auf die bereits oben[3]) zitierte erste Ansprache des Apostels an die Gemeinde in Rom. Der Apostel stellt die Gläubigen, »die in diesen Tagen Versuchung erduldet haben« (qui in brevi temptationem passi estis), vor die Frage, warum Gott seinen Sohn durch die Jungfrau Maria in die Welt gegeben, si non aliquam gratiam aut procurationem proficeret: volens omne scandalum et omnem ignarantiam et omnem inergaemam diaboli, initia et vires infirmes quibus praevalebat olim, antequam deus noster in saeculo refulgeret, [dissolvere]. Mit anderen Worten: die Sendung des Sohnes ist eine Tat der Erbarmung Gottes. Und der Sohn kam, cui ego interfui, und wandelte über die Wasser, cuius testis ipse ego permaneo, und tat Wunder und Zeichen. Interfuisse me fateor, fratres carissimi. Und nun fährt Petrus fort: *fui abnegans* eum dominum nostrum Jesum Christum, *et non tantum semel, sed et ter*; erant enim qui me circumvenerant canes inprobi sicut prophetas domini. *et non mihi inputavit dominus*: et conversus ad me et misertus est infirmitatem carnis meae, ut me postea plangerem amariter, et lugebam fidem tam infirmem meam, quoniam exsensatus a diabolo et non habens in mente verbum domini mei. et nunc dico vobis, o viri fratres, qui in nomine Jesu Christi convenistis: *et in vobis inplanator satanas sagittas suas tendit, ut discederetis a via. sed nolite deficere, fratres, neque cadere animo*, sed confortamini et perstate et nolite dubitare. *si enim me, quem in honore maximo habuit dominus, scandalizavit satanas, ut abnegarem lumen spei mae*, subiciens me et fugere me persuasit, tamquam in hominem crederem, *quid putatis vos, qui neofyti estis*[4])?

Diese Sätze sind der Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke. Nicht als hätten die Künstler unter den Christen des 4. Jahrhunderts

[1]) Von mir gesperrt.

[2]) G. Ficker, Die Petrusakten. Beiträge zu ihrem Verständnis, 1903, S. 33.

[3]) S. 13, s. auch S. 6.

[4]) Das ist in deutscher Übersetzung (nach G. Ficker, Neutestamentl. Apokryphen, hrsg. v. E. Hennecke, 1904, 399 f.): »ich habe ihn, unsern Herrn Jesus Christus, verleugnet, und nicht nur einmal, sondern sogar dreimal; es waren nämlich die, die mich in die Falle gelockt hatten, gottlose Hunde, wie sie (ja auch) die Propheten des Herrn (hintergangen haben). Aber der Herr hat es mir nicht angerechnet; er wandte sich zu mir und erbarmte sich über die Schwachheit meines Fleisches, so daß ich nachher bitterlich jammerte, und ich betrauerte meinen so schwachen Glauben, da ich von dem Teufel um den Verstand gebracht war und das Wort meines Herrn nicht vor Augen hatte. Und jetzt sage ich euch, o ihr Männer (und) Brüder, die ihr im Namen Jesu Christi zusammengekommen seid: auch auf euch sendet der Betrüger Satanas seine Pfeile, damit ihr den (rechten) Weg verlasset. Aber werdet nicht abtrünnig, Brüder, und fallet nicht in eurem Geiste, sondern stärket euch und stehet fest und zweifelt nicht. Denn wenn Satanas mich, den der Herr so hoch achtete, geärgert hat, so daß ich das Licht meiner Hoffnung verleugnete, wenn er mich zu Falle brachte und zur Flucht überredete, als ob ich schon an einen Menschen glaubte, was glaubet ihr wohl, (daß mit euch geschehen würde,) die ihr eben erst bekehrt seid?...«

die Verleugnung des großen Apostels umgehen und totschweigen wollen, sie haben samt der christgläubigen Gemeinde vielmehr in ihr ein für die eigene Stellung zur Welt und zu Gott wertvollstes Gut der evangelischen Überlieferung aus dem Leben des Apostelfürsten begrüßt. Der verleugnende und trauernde und wiederangenommene Petrus war ihnen — dies ist der historische Tatbestand — der Kronzeuge für die Schwäche des Menschen gegenüber der Versuchung des Satans, aber auch der Kronzeuge für die vergebende Gnade Gottes, deren Petrus teilhaftig geworden ist und deren um so mehr der reuige Durchschnittschrist sich getrösten darf. Wer wollte verkennen, daß, so gesehen, die Ansage der Verleugnung an den Apostel auf den Sargwänden der alten Christenheit ihre wohl erwogene und die ihr gebührende Stelle hat?

4. Zwei Heilstaten an zwei Witwen?

Die altchristliche Grabskulptur umfaßt zwei Sarkophage, die man mit bestimmter Einschränkung als die beiden Petrussarkophage benennen kann. Zeigen doch beide, der Sarkophag in Fermo (Prov. Ascoli-Piceno) (Abb. 9)[1]) und ein nur teilweise erhaltener, aus Arles stammender Sarkophag im Museum zu Avignon[2]), in ihren fünf Interkolumnien vier Petrusszenen[3])! Beide Säulensarkophage stehen sich aber nicht allein nach ihrem Reliefinhalte, sondern auch nach ihrer Reliefform und ihrer ganzen äußeren Anlage so unbedingt nahe, daß man ungeachtet ihres verschiedenen Standortes auf ihre gemeinsame Herkunft und gleichzeitige Entstehung (Ausgang des 4. bis Anfang des 5. Jahrhunderts) zu schließen genötigt ist.

Während nun aber die einzelnen Motive des arelatischen Sarkophages dem Verständnis keine besonderen Schwierigkeiten bereiten[4]), bietet der Sarkophag zu Fermo in seinen beiden ersten Nischen zwei Szenen, die bestimmt zu deuten bis jetzt nicht hat gelingen wollen. Daß es sich um zwei Petrustaten

[1]) Garr. 310, 2. Röm. Quartalschr. 1913, S. 70 (Styger).

[2]) Le Blant, Les sarc. chr. de la Gaule Pl. XII, 1, p. 33. Garr. 340, 5.

[3]) Der Sark. in Fermo hat seine Mittelnische Kain und Abel vorbehalten, die Christus ihre Opfergaben darbringen; auf dem Sarkophag aus Arles zeigt die erste der beiden erhaltenen Endarkaden, also die vorletzte der ursprünglich fünf, die Gefangenführung des Paulus, die andere die Schlüsselverleihung an Petrus; dürfen wir der Zeichnung Millins und Garr.s trauen, die sich für das erste der erhaltenen Reliefs als nicht zuverlässig erwies — der im Original unzweideutige Paulus ist zum Petrus gemacht —, so waren auch die drei verlorenen Nischen mit Petrusdarstellungen besetzt.

Beiden »Petrussarkophagen« kommt nahe der vatikanische Garr. 330, 5: in drei der fünf Kompositionen ist Petrus eine der Hauptfiguren (traditio legis, Verleugnung, Schlüsselübergabe), in einer weiteren (Heilung der Blutflüssigen) ist er der einzige mitdargestellte Jünger (vgl. Lc. 8, 45), nur bei einer Szene (Blindenheilung) fehlt er.

[4]) S. unten 107 f.!

handelt, ist gewiß und außer Zweifel; der Träger und Held der Szenen ist unverkennbar Petrus, derselbe, der in der gegenüberliegenden Szene, indes die drei zu Wächtern bestellten Soldaten müßig stehen oder schlafen, von dem Engel[1]) aus dem Gefängnis geleitet wird. Aber welche Petrustaten der Bildhauer veranschaulicht hat, ist noch dunkel. Unserem Versuch, das Dunkel zu lichten, mag eine kurze Beschreibung dessen, was das Bildwerk zeigt, vorangehen.

In beiden Nischenfeldern ist der Apostel die überragende Hauptgestalt.

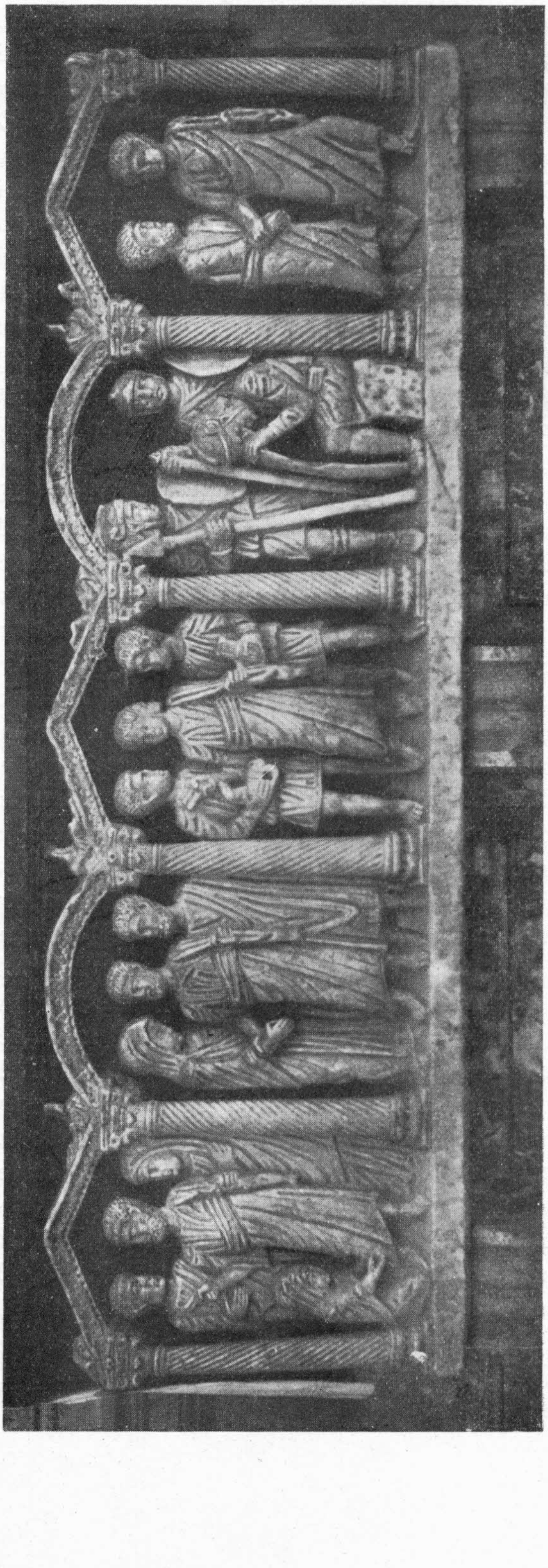


Abb. 9. Sarkophag in Fermo.

[1]) J. Ficker, Die Darstellung der Apostel, 1887, 93 sieht in dem unbeflügelten Engel, trotz des neutestamentlichen Berichtes, der nur von dem Engel spricht, Act. 12, 7—11, vgl. 5, 19, Christus, weil die Figur sich genau decke mit der Person in der Mittelszene, welche unzweifelhaft Christus ist. Ich übernahm diese Deutung in meinen »Engeln« S. 176, Anm. 6, halte aber jetzt den Befreier des Petrus mit de Waal, Röm. Quartalschr. 20, 1906, 45 und L. v. Sybel, Chr. Antike II, 148 für einen Engel, nicht allein wegen des neutestamentlichen Textes, sondern auch deshalb, weil ich die Behauptung von der Identität der Figur mit dem Christus in der Mitte nicht ganz bestätigt sehe; wenigstens hat dieser seine üblichen dichten, langen Locken, jene auch dichtes, aber nur kurzes Haar: ein charakteristischer Unterschied.

In voller Vorderansicht, gekleidet in Tunika und Pallium und mit Sandalen an den Füßen, mit linkem Stand- und rechtem Spielbein, die linke Hand an das herabfallende Mantelende legend, die linke Hüfte mäßig ausbiegend, wendet er in leichter Drehung den Kopf nach links. Die Wiederholung des Petrus im zweiten Felde würde mit dem Petrus des ersten Feldes vom Scheitel bis zur Sohle völlig übereinstimmen, wenn der Unterschied in der rechten Hand nicht wäre, die dort gesenkt ist und eine links neben ihm aufrecht stehende und ihm zugewendete verschleierte Matrone in antiker Weise am rechten Handgelenk faßt, hier im lateinischen Redegestus erhoben ist. Und nun kann man auch wohl bemerken, daß der Apostel in der ersten Nische den Kopf mehr aufrecht hält und ins Freie spricht, in der zweiten Nische aber ihn mehr geneigt hat herab zu der Trauernden, deren Hand er ergriffen. Im ersten Felde ist es also ein redender, im zweiten ein geleitend oder »aufrichtend« bei der Hand fassender Petrus. Wie das Tun des Apostels, so unterscheidet sich auch in beiden Gruppen die Umgebung des Apostels. Sie besteht in der ersten, der Giebelnische, aus drei Personen, einem jugendlichen Mann und zwei verschleierten Frauen; der Mann und eine der Frauen stehen, etwas zurück, zu beiden Seiten des Apostels, jener links, diese rechts; die wichtigste der Nebenpersonen ist jedoch die zweite der Frauen: sie hat sich dem Apostel links zu Füßen geworfen und hält, mit aufgerichtetem Oberkörper, die rechte Hand bittend vorgestreckt. In der zweiten Gruppe erscheint außer der an der Hand gefaßten Matrone nur noch eine Person, ein bärtiger Mann, neben dem Apostel; er steht, etwas zurück, in voller Vorderansicht rechts hinter dem Apostel; seine Arme und Hände sind verdeckt, aber den Kopf hat er dem zwischen dem Apostel und der Trauernden sich abspielenden Vorgange in Viertelswendung nach links aufmerksam zugekehrt; zu beachten ist, daß er über der Tunika nicht das Pallium wie Petrus und Christus, sondern die Chlamys trägt.

Was bedeutet dies alles? Garrucci hatte zum Nächstliegenden gegriffen und in beiden Feldern die beiden auch im biblischen Text auseinandergehaltenen Akte der Auferweckung der Tabea gesehen; darnach ergab sich ihm für das erste Feld die Verbildlichung der Worte: Et circumsteterunt illum omnes viduae flentes (Apg. 9, 39), für das zweite Feld die Verbildlichung der Worte dans illi manum erexit eam (Apg. 9, 41). Eine gewisse Stütze könnte Garruccis Interpretation in dem Umstand zu finden scheinen — darauf hat de Waal hingewiesen [1]) —, daß auch die beiden Endfelder zu einer Szene zusammengehörten. Allein der Vergleich trifft nicht zu, da die beiden Felder links auch unter Garruccis Deutung tatsächlich zwei in sich geschlossene Darstellungen bieten, während die beiden Felder rechts je die Hälfte des geschilderten Vorganges enthalten. Und sodann, das Entscheidende, spricht gegen die Er-

[1]) A. de Waal, Die biblischen Totenerweckungen an den altchr. Grabstätten, Röm. Quartalschr. 20, 1906, 46.

weckung der Tabea, daß erstens das unentbehrliche Bett fehlt, auf dem sie in den Darstellungen ihrer Erweckung ruht und von dem sie sich erhebt[1]); daß zweitens die Matrone im zweiten Felde nicht als Auferweckte, sondern als Trauernde vor dem Apostel steht; endlich daß drittens die Gegenwart von Männern in der Tabeageschichte außer dem Erweckenden nicht bloß unmotiviert, sondern auch nicht geduldet ist[2]). J. Ficker[3]) und mit ihm L. von Sybel[4]) haben demnach mit allem Recht Garruccis Erklärung abgelehnt. Nach einer besseren haben sie jedoch nicht gesucht, und der Verweis auf den summarischen Wunderbericht Apg. 5, 12 ff. ist keine Lösung des Rätsels. Ist sie aber aus dem Neuen Testamente nicht zu gewinnen, so müssen wir uns nach entsprechenden Geschehnissen außerhalb desselben umsehen. Hier können nur die apokryphen Petrusakten weiterführen.

Schon de Waal[5]) hat diesen Weg eingeschlagen. Er hat auf mehrere Frauen hingewiesen, die des Apostels apokryphen Lebensgang kreuzten: auf Eubola in Jerusalem[6]), auf Xantippe, Livia und Agrippina in Rom[7]). Allein die beiden Reliefbilder des Sarkophages in Fermo setzen ganz bestimmte Situationen voraus, und die zitierten Damen, denen aus den apokryphen Texten noch andere gleicher Art zur Seite gestellt werden könnten, vermögen diesen Situationen nicht entfernt zu entsprechen.

Ohne de Waals Vorschlag zu erwähnen, hat sodann Styger[8]) die beiden Reliefgruppen als die Darstellung einer apokryphen Einzelgeschichte zu bestimmen versucht, die uns in einem von Carl Schmidt entdeckten und veröffentlichten koptischen Textfragmente mit der Unterschrift »Die Praxis des Petrus« bekannt geworden ist[9]). Darin ist berichtet, wie Petrus einst vor der zur Sonntagsfeier versammelten Gemeinde seine seit ihrem zehnten Lebensjahre paralytische Tochter geheilt, aber sogleich wieder in ihren früheren Zustand zurückversetzt habe; im Anschluß erzählt Petrus die Erlebnisse, die er mit der Tochter vom Tage ihrer Geburt an gehabt und die ihm und ihr die Krankheit als nützlich und als Gabe Gottes zur Bewahrung ihrer Reinheit erzeigten. Diese Legende sollen die beiden Sarkophagszenen wiedergeben. »Petrus hat«,

---

[1]) Garr. 353, 2; 400, 8; 446, 10.

[2]) Auf dem britischen Kästchen, Garr. 446, 10, ist der zweite Mann ein zweiter Petrus. Vgl. meine Elfenbeinplastik S. 42 u. ebda Anm. 3.

[3]) J. Ficker, Apostel 101.

[4]) L. v. Sybel, Chr. Antike II, 148.

[5]) A. a. O. S. 46 Anm.

[6]) Actus Verc. c. 17.

[7]) Ebda. c. 33. 34. Martyrium Petri a Lino conscr. c. 2. 3; Passio Petri et Pauli c. 10; Acta Petri et Pauli c. 31. Cf. Lipsius-Bonnet, Acta apostolorum apocr. I, Index nominum.

[8]) Röm. Quartalschr. 27, 1913, 70 f. in: Neue Untersuchungen über die altchr. Petrusdarstellungen.

[9]) Texte und Untersuchungen, hrsg. v. O. v. Gebhardt u. A. Harnack, N. F. 9, H. 1, 1903. — Übersetzung wiederholt in E. Hennecke, Neutestamentl. Apokryphen, 1904, 391 ff.

sagt Styger, »eben die Kranke aufgerichtet und hält sie noch bei der Hand«: so die zweite Nische. »Im folgenden Bilde«, d. i. in der ersten Nische, »erklärt der Apostel den Umstehenden die Gründe, warum er seine Tochter wieder in den Winkel zurückgeschickt habe«. Wer aber möchte je aus dem Bildwerke diese Geschichte herauslesen, ganz abgesehen davon, daß die zweite Nische die Schilderung beginnen würde? Styger selbst hat denn auch so wenig Vertrauen zu seiner neuen Auslegung, daß er dem Beurteiler die Wahl überläßt, sie anzunehmen oder, so lange sich keine bessere findet, an der Tabithaszene, obwohl auch er letztere unmittelbar zuvor als in keinem einzigen Detail mit der Darstellung übereinstimmend erklärt, festzuhalten.

Es gibt nun aber noch zweierlei weitere Berührungen des Apostels mit Frauen, die von de Waal sowohl als auch von Styger nicht beachtet sind und doch sehr bestimmte Vorgänge in sich begreifen. In der ersten [1]) sind im Hause des Marcellus Greise und verwitwete Greisinnen um den Apostel versammelt. Und er »sah eine von den alten Frauen, die ihres Augenlichtes beraubt war, und ihre Tochter, die ihr die Hand gab und sie in das Haus des Marcellus führte. Und es sagte Petrus zu ihr: Komm her, Mutter, dir gibt Jesus vom heutigen Tage an seine Rechte ... Er läßt dir durch mich sagen: Öffne die Augen und werde sehend und wandle allein. Und sofort sah die Witwe, wie Petrus ihr die Hand auflegte« (c. 20). »Und als die neunte Stunde um war, standen sie auf, um zu beten. Und siehe, plötzlich riefen aus dem Kreise der alten Frauen blinde Witwen, die da saßen, ohne daß Petrus es wußte, und nicht gläubig waren, und sprachen zu Petrus: Wir sitzen hier zusammen, Petrus, auf Christus Jesus hoffend und (an ihn) glaubend. Darum wie du eine von den Unsrigen sehend gemacht hast, so bitten wir, Herr Petrus, teile auch uns seine Barmherzigkeit und Liebe mit«. Unter dem Gebet des Petrus erscheint ein unbeschreibliches Licht, dringt in der Bittenden Augen und macht auch sie sehend (c. 21). Daß dieser zweite Teil der hier mitgeteilten Blindenheilungen im Hause des Marcellus in den Reliefs kein Echo hat, ist offenbar. Anders der erste. Könnten doch die beiden Frauen der Giebelnische als Mutter und Tochter, der junge Mann als Marcellus verstanden werden; letzterer war auch in der Hundegeschichte des Sarkophages zu Mantua [2]) jugendlich gegeben. Niemand wird in Abrede stellen können, daß deficiente meliore die Erklärung der ersten Sarkophaggruppe im Anschluß an die obige Erzählung von der Heilung der blinden Witwe die bisher relativ ansprechendste ist. Freilich, das Unstimmige zwischen Erzählung und Bild kann unserem Blick ebensowenig entgehen. Wer die Mutter, wer die Tochter sei, bleibt im ungewissen; man erwartet nach dem Texte, daß in seiner Übertragung in die Plastik das Motiv der Heranführung der Mutter durch die Tochter nicht unterdrückt wird; durch nichts ist im Relief

[1]) Actus Verc. c. 20. 21.

[2]) Abb. 2; s. o. S. 5 ff.

[3]) Actus Verc. c. 17.

angedeutet, daß es sich um die Heilung einer Blinden handelt; davon, daß die Mutter oder die Tochter sich vor dem Apostel niedergekniet und um Heilung gebeten habe, sagt der Text des apokryphen Berichtes nichts. So tun sich Unstimmigkeiten auf, die nicht zu überbrücken sind, und auf die zweite Gruppe, den Vorgang des Bogenfeldes, fällt von unserer Geschichte aus überhaupt kein Licht.

Vielleicht gibt die uns noch übrige letzte Begegnung des Apostels mit Frauen in besonderer Situation die erwünschte Aufklärung. Petrus hat in Gegenwart des Präfekten Agrippa, der Senatoren und Beamten und des Volkes seine große Auseinandersetzung auf dem römischen Forum [1]. Der Apostel stellt sich in die Mitte des Platzes; die Römer fordern ihn auf zu zeigen, wer sein Gott sei, damit sie angesichts der Zeichen Simons wüßten, wem sie in Wahrhseit zu glauben haben. »Und als sie dies sagten, kam auch Simon dazu. Bestürzt trat er an die Seite des Petrus und schaute besonders auf ihn«. Petrus hält eine Rede, Simon erwidert (c. 23), Petrus entgegnet (c. 24). Da läßt der Präfekt einen seiner Haussklaven herbeikommen und verlangt von Simon, ihn zu töten, von Petrus, ihn aufzuwecken. Und sofort spricht Simon dem Knaben ins Ohr und er stirbt. »Als aber im Volke ein Gemurmel zu entstehen begann, da rief eine von den Witwen, die bei Marcellus verpflegt wurde, aus, sie stand hinten im Volkshaufen: Petrus, Knecht Gottes, mein Sohn ist gestorben; der einzige, den ich hatte. Das Volk aber machte ihr Platz, und sie führten sie zu Petrus. Sie aber warf sich zu seinen Füßen nieder und sagte: Ich hatte einen einzigen Sohn; er verschaffte mir durch seiner Hände Arbeit den Lebensunterhalt. Nun er tot ist, wer wird mir die Hand reichen?« Petrus läßt den Toten holen und erweckt ihn, nachdem er auch den von Simon getöteten Sklaven wieder lebendig gemacht (c. 25—27). »Als infolge davon das Gerücht die ganze Stadt durchflog, da kam (auch) die Mutter eines Senators dazu, brach sich Bahn mitten durch den Volkshaufen, fiel zu den Füßen Petri nieder und sagte: Ich habe von den Meinen erfahren, daß du der Diener des barmherzigen Gottes seist und seine Gnade allen mitteilst, die dieses Licht begehren. Teile darum auch (meinem) Sohne das Licht mit, da ich ja erfahren habe, daß du keinem mißgünstig bist: da eine Matrone dich bittet, so wende dich nicht ab«. »Und es wandte sich Petrus zu dem Volke und sprach: Ihr Männer von Rom, auch ich bin einer von euch, trage menschliches Fleisch und bin ein Sünder; aber ich habe Barmherzigkeit erlangt: Seht mich darum nicht so an, als täte ich in meiner Kraft, was ich tue; ich tue es in der Kraft meines Herrn Jesus Christus, der der Richter der Lebendigen und der Toten ist. Ich glaube an ihn, bin von ihm ausgesandt und (darum) getraue ich mir, ihn anzurufen (und) Tote aufzuerwecken. Gehe darum auch du, Weib, und laß deinen Sohn hierher bringen und auferweckt werden«. Die Mutter des Nikostratus, so hieß ihr Sohn,

[1]) Actus Verc. c. 23 ff.

geht, der Tote wird unter dem Gefolge einer Menge von Senatoren und Matronen herbeigetragen und von Petrus, nachdem Simon ihn nur zum Schein sich hatte bewegen lassen, dem Leben und seiner Mutter zurückgegeben.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß wir mit diesem Bericht dem Verständnis unserer Reliefs so nahe wie möglich kommen. Wir haben in ihm zwei Vorgänge, die dem ersten und dem zweiten Sarkophagfelde gerecht zu werden vermögen. Der Bildhauer hat nicht die beiden Totenerweckungen selbst zur Veranschaulichung gebracht, sondern die Einleitungen zu ihnen. Allerdings will sich, wie mir scheint und wie sofort festgestellt werden soll, Text und Bild auch hier nicht in voller Reinlichkeit Zug um Zug zur Übereinstimmung bringen lassen. Billigt man aber dem Künstler eine gewisse Bewegungsfreiheit und Selbständigkeit in der Verwertung und Verteilung der kleinen Nebenmotive und im Arrangement der Gruppengestaltung zu, so wird sich die Frage, ob wir tatsächlich zu der literarischen Quelle für seine Kompositionen gelangt sind, mit höchster Wahrscheinlichkeit bejahen lassen. Daß er die nacheinander den Verlust des Sohnes beklagenden Frauen nicht beide vor Petrus niederknieen läßt, sondern nur die erste, während die zweite trauernd aufrecht steht und von dem Apostel bei der Hand genommen ist, hat in dem Bedürfnis nach Abwechselung seine gute Begründung und Berechtigung. Welches ist nun aber die Mutter aus dem Volke, die zuerst auftrat, welches die Mutter des Senators Nikostratus, die an zweiter Stelle erschien? Der Reihenfolge der Erzählung würde jene im ersten, diese im zweiten Felde entsprechen. Wir hätten dann im ersten Felde diese Situation: Petrus redet gegen Simon, der ihm in Gestalt des jugendlichen Mannes [1]) »bestürzt« an die Seite getreten ist und besonders auf ihn schaut, zu den Versammelten; während Petrus noch spricht, ist die Mutter ihm zu Füßen gefallen und bringt ihm ihr Anliegen vor. Will man sich nicht entschließen, in dem Bartlosen den Magier zu erblicken, etwa weil er zu sehr zurücktrete oder weil er zwar textgemäß den Apostel scharf anschaue, von einer Bestürzung an ihm aber nichts wahrzunehmen sei, so kann man in ihm einen jugendlichen Begleiter, also etwa den Marcellus, erkennen, in seiner Partnerin aber jedenfalls eine der Witwen, die dem Apostel gefolgt sind. Trotz der nicht zureichenden Charakterisierung des Jugendlichen scheint es mir für seine Identifizierung mit Simon zu sprechen, daß der Bärtige des zweiten Feldes meinem Dafürhalten nach als der Präfekt Agrippa aufgefaßt werden soll.

In diesem zweiten Felde wäre die Situation folgende: Die Mutter des Nikostratus war dem Apostel zu Füßen gefallen; Petrus hat sie, die Frau vornehmsten Standes, aufgerichtet und hält sie zusprechend an der Hand.

Gerade dieses Motiv des Händedruckes gibt aber die Anregung zu der Vermutung, im Sinne des Künstlers möchte umgekehrt das erste Feld der Mut-

[1]) Über die Bartlosigkeit des Simon s. o. S. 8.

ter des Senators und das zweite der Mutter aus dem Volke gewidmet sein. Denn das »qui mihi manum porriget?« kommt aus dem Munde der Mutter I, und wenn im zweiten Felde der Apostel die eine der beiden Mütter, die in rührender Trauer ihm zugewendet ist, bei der Hand nimmt, so möchte man wohl darin gleichsam die sichtbare Antwort des Apostels auf ihre bange Frage erblicken. Außerdem aber würde sich im ersten Felde die Betätigung des Apostels als Redner noch besser in den Rahmen der Erzählung einfügen; denn dort war gesagt, daß, während Mutter II, die Mutter des Senators, dem Apostel noch zu Füßen liegt, er sich mit einer Rede zu dem Volke wandte, die in die Aufforderung an das Weib, den toten Sohn hierherzubringen, ausmündet. Daß eine solche »unhistorische«, von der Reihenfolge der literarischen Vorlage abweichende Umstellung der Ereignisse an sich für diese Vermutung kein Hindernis ist, weiß der Kenner der altchristlichen Sarkophagplastik.

Alles in allem wird man sagen müssen, daß auch so, wenn auch wohl mehr gefühlsmäßig als klar und bestimmt formulierbar, ein leiser Rest von Unsicherheit in der vorgetragenen Erklärung der beiden ersten Felder des Sarkophages in Fermo zurückbleibt. Wer ihr seine Zustimmung meint ganz versagen oder sie nur mit stärkerem Vorbehalt meint aussprechen zu können, der wird doch anerkennen müssen, daß sie die einzige ist, die den zu deutenden Reliefs am ehesten gerecht wird, und unter allen Umständen die Überzeugung teilen, daß aus Situationen im Leben des Petrus wie den zuletzt vorgelegten sich die Darstellungen des Sarkophages am besten erklären lassen und daß ohne Frage in diesen zum mindesten ganz ähnliche, uns noch nicht zugängliche apokryphe Erlebnisse des Apostelfürsten verbildlicht sind.

5. Die Lehrszene.

Aus den zahlreichen, der heidnischen und christlichen Grabskulptur geläufigen Leseszenen [1]) hebt sich eine historische christliche Sondergruppe ab, an deren Verständnis viel Mühe gewendet ist, ohne daß die mannigfaltigen Erklärungsversuche bis jetzt zu einer alle überzeugenden Klärung geführt hätten. Sie umfaßt jene Komposition, die man am allgemeinsten als die Darstellung des »sitzenden alten Mannes mit der Schriftrolle«, kurz auch als »die Lehrszene« bezeichnet hat. Man kannte im ganzen acht [2]) Repliken, bis es Erich Becker

[1]) Garr. 370, 2. 3. 4, 371, 2. 5; Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen. 2. A. III, 2, Zweiter Nachtrag n. 2234; American Journal of Archaeology 25, 1921, 223 f. (W. Fr. Stohlman, A group of Sub-Sidamara Sarcophaghi) usw. usw. Cf. H. Dütschke, Ravennatische Studien 1909, 143 ff. L. v. Sybel, Chr. Antike II, 87—91 und Repertorium f. Kunstwissenschaft 39, 1916, 127 f. Das Problem der Deutung dieser »musischen« Reihe liegt außerhalb des Rahmens meiner Arbeit. Doch sei bemerkt, daß am meisten die Erklärung O. Wulffs, Ein Gang durch die Geschichte der altchristl. Kunst mit ihren neuen Pfadfindern, Repertorium für Kunstwissenschaft 24, 1911, 305 ff., überzeugt, nach welchem der musische Leser der »Pädagog« ist.

[2]) J. Wittig, Die altchr. Skulpturen i. Museum am Campo Santo, 110, weiß von 9, Wilpert, S. Pietro etc. in Studi romani 3, 1922, 30 von 17 Darstellungen (10 römischen, 7 gallischen) der Szene.

gelang, einige neue in einem gallischen und in ein paar römischen Fragmenten hinzuzufügen [1]). Freilich so hoch, wie er meinte, ist der von ihm beschaffte Zugang an neuem Material nicht; die nähere Prüfung seiner Fragmente hat vielmehr zum Ergebnis, daß wir zwei von seinen fünf Nummern streichen müssen. So dankenswert aber auch trotz dieses Abstriches die Mehrung um drei Stücke ist, so bringen sie doch, ganz abgesehen von ihrem durchweg stark, teilweise allzu stark fragmentarischen Charakter, keinen weiteren Typus zu den von den älteren acht bereits vertretenen, sondern nur eine quantitative Ergänzung der schon zuvor bekannten Darstellungstypen.

Einen gewissen Rückschritt gegenüber Becker in der Materialsammlung bedeutet der Abschnitt über unsere Szene, den Paul Styger im Rahmen seiner Studie »Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdartstellungen« ihr gewidmet hat [2]), indem er zwei von Becker namhaft gemachte Darstellungen (n. 3 und n. 10 meines Kataloges) nicht beachtet. Allerdings bringt er als neues Stück ein Fragment in der Villa Fiorentini in Palestrina [3]). Aber dieses Fragment kann höchstens ganz fragweise hier vorgelegt werden. Man sieht nämlich an ihm nichts weiter als den Oberteil eines Mannes mit stark beschädigtem, im Profil nach rechts gewendetem Kopf, an dessen rundem Krausbart sich wohl ein Petrus vermuten läßt, dessen vor die in ganzer Breite sichtbare Brust gelegte rechte Hand jedoch keine Rolle hält. Der »Alte« liest also weder noch hat er gelesen. Dicht links neben ihm war eine zweite Person dargestellt, von der nur noch die linke Hand mit Stock oder Schwert vorhanden ist; es steht demnach ganz dahin, ob der Träger dieses Stockes oder Schwertes ein Soldat oder ein Zivilist war. So muß dieses Fragment von vornherein aus der Reihe der »Lehrszenen«, wie sie für uns das Problem sind, ausscheiden.

Ich gebe zunächst einen systematischen Katalog sämtlicher uns vorliegenden Wiederholungen, der nicht bloß die einschlägigen Beckerschen Funde an ihrem Ort einschalten wird, sondern der vor allem einen Überblick geben soll über die kompositionellen Abwandlungen der Szene in ihren verschiedenen Stufen, Abwandlungen, die zugleich ein Spiegelbild sind sowohl für das sich ändernde sachliche Interesse an der Szene bei den altchristlichen Bildhauern selbst als auch ein Anhalt für die chronologische Entwicklung.

---

1) Erich Becker, Neues Material zur Darstellung des »sitzenden alten Mannes«. Röm. Quartalschr. 25, 1911, 123—126.

2) Röm. Quartalschr. 27, 1913, 45—52 nebst Abb. 4—9. Nützlich ist bes. Fig. 4, welche in kleiner, aber klarer Zeichnung sämtliche von St. berücksichtigten Darstellungen (12 Nummern) zusammentellt.

3) n. 9 seines Verzeichnisses, Fig. 8 S. 49.



Abb. 10. Sarkophag in Rom, Lateran n. 183 A (früher n. 55).

Erster Typus. Die normale Komposition.

1. Rom, Lateran, n. 183 A (früher n. 55; aus S. Paul). Marucchi, I monumenti T. VI, 4. v. Sybel, Chr. Antike II, Abb. 14. Garr. 358, 3. Vgl. J. Ficker, Die altchr. Bildwerke, S. 13 ff. Styger n. 5. Abb. 10.
2. Rom, Palazzo Corsetti. Röm. Quartalschr. 23, 1909, S. 203 [nach Photographie]. Garr. 396, 12. Vgl. Grousset, Étude n. 118. Styger n. 3. Abb. 11.



Abb. 11. Fragment eines Sarkophages in Rom, Palazzo Corsetti.

3. Rom, Trappistenkloster (S. Callisto). Becker n. 12 [Abb. fehlt]. Dieses fast unkenntliche kleine Fragment (12 × 23 cm; »Kopf mit hoher kahler Stirn [stark zerstört], darüber Zweige, links Reste eines abgeschlagenen Kopfes«) kann aber mit demselben Recht auch mit Typus II und IV verbunden werden.

Zweiter Typus. Die um den Baum links bezw. die beiden Bäume reduzierte Komposition.

4. Arles. Le Blant, pl. VI. Garr. 366, 3 Styger n. 8.
5. Rom, S. Sebastiano (Platonia). Becker n. 10. Styger n. 2. Von dem

Baum l. ist an dem Fragment bzw. in der Abbildung nichts zu sehen. Er dürfte also auch im unversehrten Relief gefehlt haben.

6. Arles. Le Blant, pl. XXIV, 2. Garr. 361, 4. Styger n. 12. Die Seitenreliefs dieses Sarkophages sind überaus roh und stehen sehr hinter denen der Schauseite zurück. Die unsere Szene einfassenden Bäume sind hier nicht vorhanden, ihre Stämme im Anschluß an die dem Steinmetzen zur Verfügung stehende Vorlage vermutungsweise roh angelegt.

Dritter Typus. Baum links fehlt; die beiden Soldaten zusammen vor dem Lehrenden.

7. Lyon. Le Blant, la Gaule, pl. VII, 1. Garr. 319, 2. Styger n. 11.



Abb. 12. Fragment eines Sarkophages in Valcabrère.

Vierter Typus. Kompositionsschema II mit zweifach erweitertem Personenapparat.

8. Arles. Le Blant, pl. III. Garr. 378, 3. Styger n. 7. Abb. 14.

Fünfter Typus. Szene n. r., Baum im Hintergrunde.

a) Der Lehrende auf einer Kathedra (Korbsessel mit hoher Rücklehne) sitzend.

9. Narbonne. Le Blant, la Gaule, pl. XLV, 1. Garr. 378,2. Styger n. 6.

b) Drei stehende Soldaten.

10. Valcabrère (La Haute Garonne). Ém. Espérandieu, Recueil général II, n. 870. Becker n. 13. Abb. 12. Von den drei Soldaten stehen zwei r. vor dem Lehrenden, der zu ihnen aufblickt [1]), einer hinter ihm.

---

[1]) Liest bzw. las er?

Man möchte, zumal bei der starken Verwandtschaft dieses Reliefs mit n. 8, vermuten, daß auch in ihm der Lehrende auf einer Kathedra und nicht auf einem Steinblock saß; aber man müßte trotz der argen Zerstörung dann wohl noch eine Ansatzspur des oberen Abschlusses der Rücklehne bemerken [1]).

Sechster Typus. Der Lehrende auf einem Klappstuhl sitzend [2]). Bäume fehlen. Hintergrundsfiguren.

11. Rom, Lateran n. 175. Marucchi, I monumenti t. XXX, 1 (mit den unrichtigen Ergänzungen). Garr. 367,1. Styger n. 1 [fälschlich als n. 174 der Lateransarkophage bezeichnet].

Die hier verzeichneten Denkmäler, die sich zu sechs auf Gallien und fünf auf Rom verteilen, umspannen eine Entwicklungsreihe, die sich über rund zwei Menschenalter erstreckt. Keines von ihnen, auch nicht die treffliche Arbeit des Sarkophages aus S. Paul (n. 1) [3]), geht über die Mitte des 4. Jahrhunderts hinauf, keines andererseits, auch nicht die so minderwertige Arbeit Lateran 175 (n. 11) [4]), über das erste Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts herab. Was ich als ersten und Normal-Typus an die Spitze gestellt habe, gilt allen Forschern als solcher. Er ist in dieser Eigenschaft charakterisiert durch die künstlerische Qualität des Bildwerkes, das ihn — in dem Lateransarkophag n. 55 (jetzt 183 A) vor allem — würdigst vertritt, sowie durch die Klarkeit und Geschlossenheit des Kompositionsschemas, demgegenüber alle anderen Typen sich als sekundär erweisen. Am schlimmsten steht es in dieser Hinsicht ganz offensichtlich mit n. 11, die nicht bloß dem Lehrenden an Stelle des Felsblockes den Klappstuhl zum Sitze gibt, sondern auch die beiden Bäume beseitigt und damit der Szene Merkmale ersten Ranges entzieht; sie steht dadurch noch erheblich zurück vor n. 9, die den Lehrenden auf die Kathedra setzt, aber wenigstens einen der Ölbäume im Hintergrunde beibehält.

Zu dem normalen Typus gehören 1. drei Personen: der bärtige Alte, sitzend, aus einer zu Ende gehenden Rolle lesend [5]), und zwei Soldaten — solche

---

[1]) Ungeachtet der Frage S. 39 Anm. 1 im besonderen und ungeachtet eines gewissen Bedenkens im allgemeinen zweifle ich an der Zugehörigkeit des Reliefs zu unserer Szenenreihe nicht. Was an der Darstellung abnorm und Neuerung ist, geht auf Kosten der jüngeren Entstehung. Rechts von der Lehrszene sieht man Personen an einem Tische sitzend (Mahl).

[2]) Vgl. das Faldistorium des Pilatus auf dem Bassus-Sarkophag, A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus, Taf. VII.

[3]) Ficker, Lat. S. 13: »Vortreffliche Arbeit aus dem dritten Viertel des vierten Jahrhunderts«.

[4]) Ficker, ebd. S. 123: »Minderwertige Arbeit aus dem fünften Jahrhunderte«. Aus bestimmtem kompositionsgeschichtlichem Grunde kann aber über den Anfang des 5. Jhs. nicht herabgegangen werden.

[5]) Damit erledigen sich die beiden Fragmente Becker n. 9 und 11. N. 9 (Fragment in der Spelunca magna der Prätextat-Katakombe, Abb. E. Becker, Quellwunder Tf. III, 2, cf. ebda. S. 110. Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, Abb. S. 48 zu n. 4 S. 47) gehört nicht in unseren Kreis. Das Kom-

sind es — mit der runden Fellmütze (pileus [pilleus] Panonicus) [1]), von denen der eine unmittelbar vor dem lesenden Alten steht, sei es seine Rolle anfassend [2]), sei es mit dem Gestus des Staunens oder des Zurufes (acclamatio) auf ihn zueilend, der andere außerhalb hinter dem einen der beiden Baumstämme erscheint, als ob er sich hinter ihm versteckt gehalten hätte, und mit gleichfalls aufmerksamster und lebhaftester Teilnahme — Gebärde des Staunens oder der acclamatio auf dem Lateransarkophag 183 A (55)! — zwischen der Baumgabel hindurch, sei es vom Rücken des Alten, sei es ihm gegenüber und vom Rücken seines Kameraden aus, nach dem Vorgange innerhalb des Baumpaares blickt; 2. zwei Ölbäume, unter deren einem der Lesende sitzt und die ihn und den einen Soldaten gleich einer nach oben geöffneten Laube zwischen sich nehmen; einer der beiden Bäume — n. 1 ist es der r., n. 2 der l. — bildet eine Gabelkrone, durch die der außerhalb stehende Soldat hereinblickt; 3. ein Steinblock als Sitz der Hauptfigur.

Die wesentlichsten Abweichungen von diesem Normaltyp sind: 1. die Ersetzung des Steinblockes durch einen Stuhl (Sessel n. 9 oder Klappstuhl n. 11); 2. die Beseitigung der Bäume, dadurch, zumal in Verbindung mit der Ersetzung des Steinsitzes durch den Stuhl, die Verwischung der Örtlichkeit (Typus Va [und

---

positionsschema steht zwar dem unserer n. 9 anscheinend am nächsten, aber der Umstand, daß in dem Fragment der Prätextatkatakombe der Alte nicht die Buchrolle (so irrtümlich Becker), sondern einen Stab in der L. hält, während er die Rechte sinnend (trauernd) an sein Kinn legt, macht aus dieser Komposition eine ganz neue Szene. Zum Stabe in der Hand des Mannes bemerkt Styger zwar mit Recht, daß er wie in anderen Szenen, wo eine Wunderhandlung nicht gezeigt werde (Hahnszene, Wegführung), als Attribut des Petrus aufgefaßt werden könne, das ihn als Wundermann charakterisiere, untunlich aber ist die Behauptung (ebda., Röm. Quartalschr. 27, 1913, S. 52), der Gestus der Trauer stimme mit der Situation überein, die in der Lehrszene gegeben sei; in Wirklichkeit bringt keine ihrer unzweideutigen Darstellungen einen Hinweis auf Trauer. Von geringerem Gewicht, aber keinesfalls gleichgiltig ist auch das Fehlen des Baumes. N. 11 (»kleines Fragment [17×23 cm], wohl von einem Sarkophagdeckel stammend. Erhalten Oberkörper des sitzenden Mannes [bartlos !], dahinter [rechts] Baum, zwischen dessen Zweigen Mann ohne Barett [R. Gestus der Akklamation]. Nicht ausgeschlossen ist die Möglichkeit einer Deutung auf den Einzug in Jerusalem«) spricht der Gestus des Mannes hinter dem Sitzenden wohl für die Möglichkeit einer Einreihung in unseren Kreis, die Bartlosigkeit des Sitzenden aber entscheidend gegen sie. An der in zweiter Linie vorgeschlagenen Deutung des Fragmentes auf den Einzug Jesu in Jerusalem ist als der richtigen festzuhalten.

[1]) Die Meinung, die so viel Verwirrung angerichtet, daß die so gekleideten Gestalten Hebräer seien, dürfte endgiltig abgetan sein; daß sie Soldaten, im engeren Sinne milites = apparitores und carnifices, also militärisch organisierte Staatsdiener (Polizeibeamte) sind, ist unzweifelhaft, s. Styger a. a. O. 26 ff. (»II. Die Begleiter des Apostels Petrus«), auch schon Wittig a. a. O. 114, zuletzt besonders Wilpert, in Studi romani 3, 1922, 15 ff., u. Zeitschrift f. kath. Theologie 46, 1922, 29 ff. (Sonderdruck). Das Buch von R. Grosse, Römische Militärgeschichte von Gallienus bis zum Beginn der byzantinischen Themenverfassung, Berlin 1920, berührt die Uniformsachen wenig; bezüglich der Rundmütze (Lederkappe) s. die Bemerkung S. 326 f.

[2]) Th. Birt, Buchrolle 174, versteht dieses Anfassen der Rolle so, daß der Soldat sie dem Alten halte, während man sie sonst auf dem Lesepult auflegte. Dagegen meint Styger a. a. O. S, 51: »Für den Kodex wäre diese Hilfeleistung noch irgendwie verständlich, aber eine Schriftrolle hält der Leser am besten selber; es gibt dafür nichts Bequemeres«. S. auch u. S. 47 Anm. 6.

b ?] und Typus VI); 3. die Einführung einer zweiten Hauptfigur, Christi, nebst einem dritten Soldaten, der dem Lesenden in tiefster Verehrung sich zu Füßen wirft (Typus IV). Nicht ganz so stark fällt ins Gewicht die Anordnung der beiden Soldaten vor dem Lesenden (Typus III), desgleichen die Umkehrung der Szene nach rechts (Typus V).

Daß der Leser eine Persönlichkeit von besonderer Bedeutung ist und über seine Zuhörer geistige Gewalt hat, ist auch ohne die auf n. 8 bis zur Proskynesis gesteigerte Ergriffenheit des hinzugefügten dritten Soldaten deutlich. Wer ist der Mann?

Abraham im Haine Mamre, Hiob unter seinen Freunden, Jeremias, der Verfolgung leidet, mit besserer Begründung Esra das Gesetz verlesend (Neh. 8), Mose das Gesetz verlesend (Ex. 24, besonders 7), Daniel weissagend (7, 9 ff.): sie alle wurden vorgeschlagen und zum Teil eingehend empfohlen und ebenso eingehend abgelehnt [1]). Birt hat statt aller biblischen Namen in dem sitzenden Alten den Verstorbenen, in den Soldaten (freigelassene) Sklaven sehen wollen[2]). All diesen Deutungen gegenüber reden die Bildwerke selbst, soweit sie nicht im Kopf des Lehrenden zerstört sind, eine ganz klare, eindeutige Sprache, indem sie diesem mit aller Sorgfalt den Petrustyp verleihen. Gleich der erste unserer Sarkophage ist hier absolut charakteristisch und von schlagender Beweiskraft: der Mann der Hahnszene, Petrus, ist hinsichtlich der Gestaltung des »Porträts«, um von dem Manne des Quellwunders zunächst zu schweigen, in dem Manne unter dem Muschelschilde mit denkbar vollendeter Genauigkeit wiederholt (Abb. 10). Und alle anderen Vertreter unserer Szene, in denen der Kopf des Lesenden noch erhalten und erkennbar ist, halten durchweg am Petrustyp fest. Auf Grund dieser Tatsache kann die Benennung des Helden der sog. Lehrszene nicht mehr zweifelhaft und nicht mehr fraglich sein. Unsere Szene ist eine Petrusszene [3]).

---

[1]) Eine, allerdings nicht ganz lückenlose, Übersicht und eine Kritik der verschiedenen Deutungen gibt schon vor Styger a. a. O. H. T. Obermann, Der sitzende Alte Mann und die Juden. Ein Sarkophagproblem, Röm. Quartalschr. 23, 1909, 201 ff.; er selbst gibt als eigene Erklärung die nach Dan. 7, 9 ff. Vgl. auch die Liste der Erklärungen bei Wilpert, S. Pietro etc., in Studi romani 3, 1922, 27 A. 2. Gar keinen Rat weiß v. Sybel, Christliche Antike II 91 f.: »ein Kreuz der Erklärer«

[2]) Th. Birt, Buchrolle 173 f.

[3]) Der erste, der dies gesehen und mit Bestimmtheit ausgesprochen, ist Joseph Wittig a. a. O. 109 ff. — L. v. Sybel, Probleme der christl. Antike, in Neue Jahrbücher 1924 I, S. 32 A. 1 bestreitet die Existenz eines »lesenden Petrus« in der alten Kunst zu Unrecht. Auch in dem Leser Abb. 13 (Wilpert, Malereien Tf. 93/94: Katakombe des Petrus u. Marcellinus) haben wir wohl den Petrus unserer Sarkophagszene zu sehen: er ist, völlig isoliert und aus jedem Zusammenhang herausgerissen, aus der Skulptur in die späte [2. Hälfte des 4., nicht 3. Jahrh.] Katakombenmalerei übernommen. — Die von v. Sybel ebda. genannte Gruppe Wilpert Mal. Tf. 79 hat mit unserer Lehrszene nichts zu schaffen. — Birt a. a. O. 174 und Becker, Quellwunder 109 haben außerdem Gewicht gelegt auf die der Identität gleichkommende Übereinstimmung des Lehrenden in den Gesichtszügen mit dem größeren der beiden Männer in dem Muschelschilde des Lateransarkophages 183 A (55) (Abb. 10); die geschlossene Rolle in der R. dieses Mannes sollte ihn als lecturus kennzeichnen, während er unter dem Clipeus wirklich

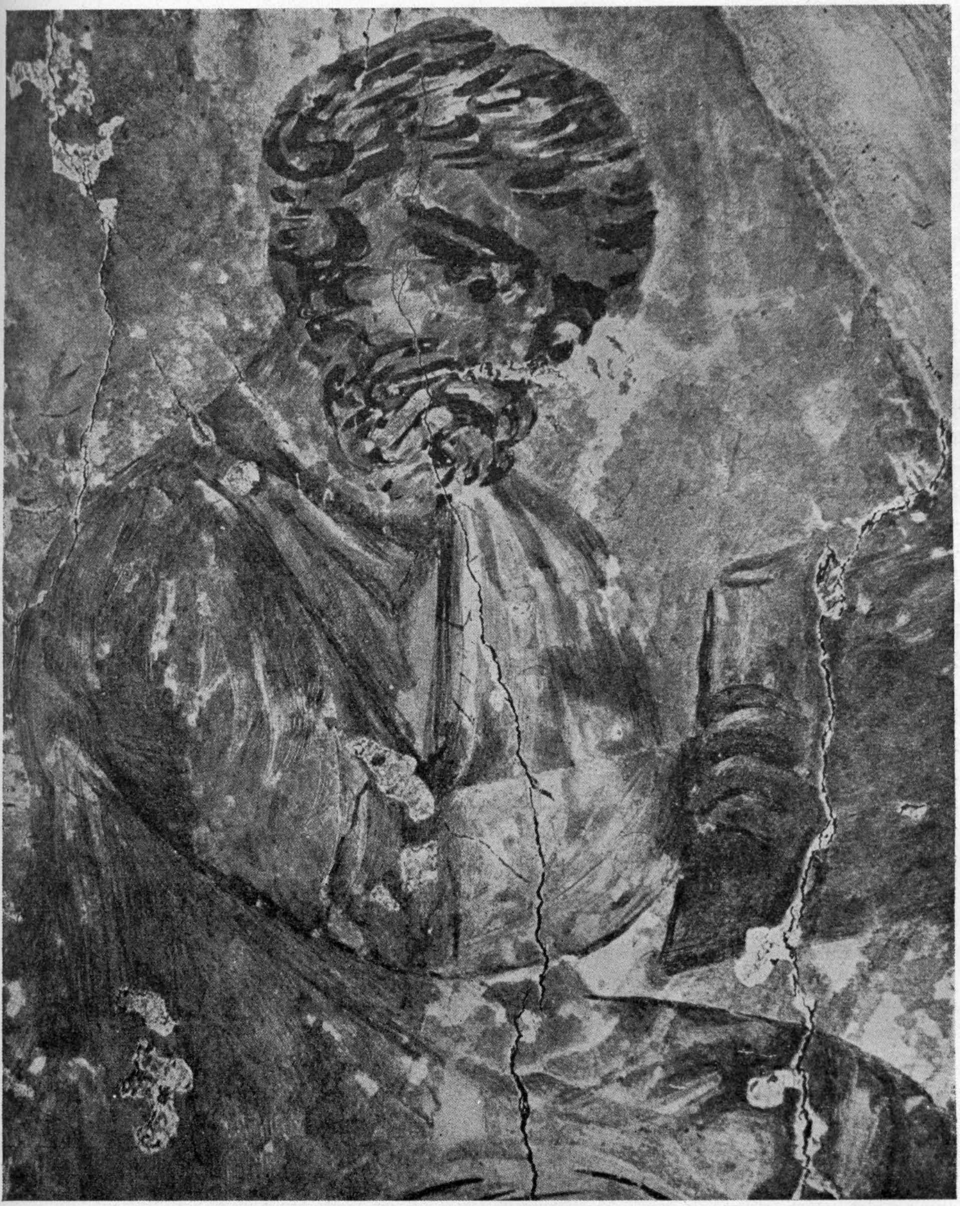


Abb. 13. Fresko aus der Katakombe der Hll. Petrus und Marcellinus in Rom.

lese. Alle Forscher, so z. B. auch C. M. Kaufmann, Handbuch der christl. Archäologie 3. A. 482, oder P. Styger, Röm. Quartalschr. 27, 1913, 25, jetzt noch wieder Wilpert, Zeitschr. f. kath. Theologie 46, 1922, S. 45, 46 (»Sarkophag des Brüderpaares«), haben in den beiden Personen des Clipeus die beiden Verstorbenen, Brüder oder Freunde, gesehen. Tatsächlich sind sie das vornehmste Apostelpaar: Petrus und Paulus. Man braucht nur die dutzendweise als Parallelen zur Verfü-

Doch welche? Es muß eine Szene gewesen sein, die in Gallien und in Rom besonders geschätzt war; dafür spricht auch der Umstand, daß ihr an den Särgen ausnahmslos ein ganz bevorzugter Platz eingeräumt ist; in den sieben von elf Fällen, in denen wir es beobachten können — die Fragmente scheiden naturgemäß aus —, erscheint sie viermal am rechten Ende der Sarkophagvorderwand (4, 7: hier sind ihr sogar zwei Interkolumnien gewidmet, 8, 11), ein (zwei?) Mal am linken Ende derselben (9, 10?), einmal unter ihrem Clipeus (1), und ein Mal füllt sie die eine Schmalseite (6). Wir suchen aber vergeblich nach einer Situation im kanonischen Petrusleben, die der in den Monumenten überlieferten entspräche. Wir suchen aber vergeblich auch nach einer Parallele in den uns bekannten apokryphen Petruslegenden. In den Actus Verc. wird wohl gelegentlich erzählt, Petrus habe gesehen, wie im Kreise der bei Marcellus versammelten Witwen und Ältesten, in deren

gung stehenden Goldgläser, z. B. Garr. 179, zu vergleichen, um völlig überzeugt zu sein. Und zwar sehe ich in der Büste mit der Buchrolle r. den Paulus, in der Büste l. den Petrus. Hätten Birt und Becker recht, so würde dies freilich doch sehr für die umgekehrte Benennung der beiden Apostel sprechen. Allein zum ersten bestreitet Styger a. a. O. 50 die von Birt und Becker behauptete Übereinstimmung der Gesichtszüge des Mannes in der Muschel mit der Rolle einerseits, des Petrus der Hahnszene und des lesenden Alten andererseits; er findet das Gesicht des Mannes im Clipeus mit der Rolle breiter, den Hals steif und überhaupt die ganze Haltung nach Porträtmanier viel individueller gearbeitet, während der Alte einen Idealtypus aufweise. Sodann ist es mir nicht zweifelhaft, daß die äußerst selten nur unterbrochene Regelmäßigkeit, mit der die Goldgläser den Petrus l., den Paulus r. anordnen (vgl. hierzu auch das sehr interessante Medaillon mit den beiden Köpfen der inschriftlich bezeichneten Apostelfürsten — Petrus l., Paulus r. — in einem der Medaillons der Bronzebleche des [Holz-] Kastens aus Dunapentele, dem alten Intercisa, im Zentralmuseum zu Mainz, 4. Jhd., W. F. Volbach, Metallarbeiten des christl. Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter, Kataloge des Röm.-Germ. Central-Museums, Nr. 9, Mainz 1921, n. 8, Tf. III), auch für das Medaillon unseres Sarkophages maßgebend ist. Dazu kommt drittens, daß Petrus in den Zeiten des Schwankens über die Festlegung der Aposteltypen wohl den Paulustyp (kahles Vorderhaupt), Paulus aber eigentlich nie den Petrustyp hat. Viertens ist die Rolle durchaus das Attribut des Paulus, nicht aber des Petrus; dieser trägt vielmehr im Unterschied zu Paulus, wenn ihm ein Attribut in unserer Komposition in die Hand gegeben ist, als solches den Stab, auch das Kreuz, nur ganz selten die Rolle. Schließlich fünftens hat der Meister, der die Büsten der Apostelfürsten auf dem Lateransarkophag 183A (55) schuf, noch in jener Zeit gearbeitet, wo es ein unmöglicher Verstoß gegen die Ordnung war, dem Paulus seinen Platz als den des Angeseheneren zu nehmen — wie überragt er seinen Genossen auch an Größe! — und ihn dem Petrus zuzuweisen; denn das ist die bis zum Ausgang des 4. Jhdts. festgehaltene Ordnung, daß wo Paulus und Petrus zusammen dargestellt sind, jener als der Vornehmere diesen als den ihm Nachstehenden an seine rechte Seite nimmt, während von beiden Aposteln da, wo Christus in ihrer Mitte steht, nach demselben Gesetz Paulus den vornehmeren Platz an der Rechten, Petrus den weniger vornehmen an der Linken des Herrn hat. (Man darf sich wohl bei der so starken äußeren Hervorhebung des Paulus neben dem Petrus gerade auf unserem Sarkophage auch daran erinnern, daß dieser aus S. Paul stammt! Im übrigen vgl. betreffs Paulus-Petrus (nicht Petrus-Paulus) L. v. Sybel, a. a. O. 35). Die Bestimmung des Mannes l. im Muschelschild als Petrus ergibt allerdings die Tatsache, daß sein Bildnis dem Typus der anderen Petrusbildnisse desselben Sarkophages nicht entspricht: hier kahler Vorderschädel, dort volles Kopfhaar. Man wird daraus schließen müssen, daß, wie der Aposteltyp zwischen den verschiedenen Bildwerken schwankt, er im Einzelfalle sogar auch auf dem nämlichen Bildwerke aus irgendwelchem Grunde in zweierlei Weise behandelt ist.

Mitte er eintrat, das Evangelium gelesen wurde; involvens eum [sc. librum] dixit etc. (c. 20). Daß Petrus auch in unseren Reliefs im Evangelium liest, ist nicht nur an sich selbstverständlich, es wird auch ausdrücklich dadurch bezeugt, daß der Meister des Sarkophages n. 8 in die Rolle ein Christusmonogramm eingeritzt hat. Gleichwohl kann die erwähnte Episode keine Parallele zur Sarkophagdarstellung sein. Das ergibt sich schon daraus, daß jene im Speisezimmer, diese im Freien spielt und daß jene inmitten greiser Frauen und Männer, diese in Gegenwart zweier (oder dreier bzw. mehrerer) Soldaten sich zuträgt.

Wir wissen nun allerdings von zwei Soldaten, die in der jüngeren Schicht der apokryphen Endgeschichten des petrinischen Daseins besonders hervortreten: Processus und Martinianus. Sie sind es, denen mit anderen ungenannten magistriani im Linustext [1]) und in ihrem Martyrium [2]) der Apostel zur Bewachung anvertraut ist, die er bekehrt und fonte precibus et admirabili signo crucis de rupe producto im Kerker getauft hat [3]) und die cum reliquis magistrianis et ex officio iunctis ihn bitten zu fliehen [4]). Unwillkürlich drängt sich die Vermutung auf, daß die Soldaten der Lehrszene auf den Sarkophagen mit den Soldaten der Legende identisch seien. Zwar ist das Martyrium des Processus und Martinianus erst im 6. Jahrhundert niedergeschrieben, und die Abfassung des Martyrium beati Petri apostoli a Lino episcopo conscriptum ist wahrscheinlich gar erst noch nach der des Processus- und Martinianus-Martyriums erfolgt [5]); das wäre aber an sich kein Hindernis für die Annahme, daß der verarbeitete Legendenstoff selbst, wenn auch vielleicht zum Teil in weniger ausgesponnener Fassung, bereits im 4. Jahrhundert erfunden und verbreitet war. Wir hätten, dieser Spur folgend, mithin die Sarkophagszene in ihrem ältesten und normalen Typus, von dem selbstverständlich bei jeder Erklärung auszugehen ist [6]), zumal wo es sich um eine offenbar an sich so klare und sprechende Komposition

---

[1]) C. 5. Lipsius-Bonnet I, 6 f.

[2]) Acta SS. ed. nova Jul. T. 1, 270 f. Hier ist Paulus Mitgefangener.

[3]) Linustext c. 5. Martyrium des Proc. u. Mart. 2. Zur Sache s. noch die beiden folgenden Kapitel dieses Buches.

[4]) S. Anm. 3.

[5]) Pio Franchi de' Cavalieri, Come i ss. Processo e Martiniano divennero i carcerieri dei principi degli apostoli? in: Studi e testi 22, 1909, S. 35. Daß der Linustext nicht vor dem 5. Jh. entstanden ist, hatte schon R. Ad. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden, II, 1, Berlin 1887, 113 festgestellt (»c. 400—550«); vgl. auch H. Lietzmann, Petrus und Paulus, 1915, 123.

[6]) Es ist methodisch durchaus verkehrt, von den jüngeren, irgendwie veränderten oder entstellten oder fremde Elemente einführenden Formulierungen auszugehen. Das ist ebenso, wie wenn man einen ursprünglicheren, an sich klaren Text nach einer jüngeren Rezension erklären wollte ohne Rücksicht auf die Umgestaltung oder Neugestaltung oder eigenmächtige Erweiterung, auch etwaige Kürzung, die mit der älteren vorgenommen ist. Daß diese Methode nicht oder nur selten zum Ziele führen kann, liegt auf der Hand, da der Ausgangspunkt falsch angesetzt ist.

handelt, so zu verstehen, daß Petrus laut das Evangelium liest und die beiden ihn bewachenden Soldaten Processus und Martinianus zur Bekehrung bringt [1].

Sofort aber erheben sich Schwierigkeiten. Erstens. Wären die uns zugänglichen apokryphen Texte die Grundlage für die Schaffung der Sarkophagkomposition, so wäre diese eine sehr selbständige Gestaltung der Bildner auf eigene Faust; das ist nicht bloß an sich höchst unwahrscheinlich, sondern die Komposition ist überdies so geartet, daß man annehmen muß, es liegt ihr eine ganz bestimmte, auch die Einzelheiten des Geschehnisses mitteilende Erzählung zugrunde. Der Umstand, daß wir uns mit der Bekehrung des Processus und Martinianus nach den angeführten apokryphen Berichten im Gefängnis zu befinden erwarten, während die von den Sarkophagreliefs geschilderte Szene unbedingt im Freien spielt, ließe sich allerdings auch schon mit Hilfe des Linustextes begreifen. Denn hier ist in den Worten, die Processus und Martinianus und die übrigen Gefängniswärter an den Apostel richten, um ihn zur Flucht zu bewegen, mit dem Hinweis darauf, daß sie ihm ihre Befreiung a peccatorum et daemonum vinculis verdankten, auch daran erinnert, daß seine Haft nur immer eine ganz lose gewesen sei: licentiose quo libuerat perrexisti et nemo tibi fuit molestus. Hiernach bestand für Petrus keinerlei Hemmnis, seine Lehrtätigkeit auch als Gefangener außerhalb der Kerkermauern auszuüben. Daß aber die sog. Lehrszene in unseren Sarkophagreliefs tatsächlich im Freien vor sich geht, bezeugen die Bäume, die für sie so charakteristisch sind und eben nur den einen Sinn haben, daß Petrus unter ihnen im Freien sitzt [2]. Ergänzt und bestätigt wird diese Erkenntnis durch den Felsensitz des Petrus, der, nach Parallelen [3], gleichfalls ins Freie weist.

Zweitens. Die Bezugnahme auf Processus und Martinianus in unseren Sarkophagen scheidet tatsächlich aus, weil beide, wie dies Franchi de' Cavalieri festgestellt hat, im 4. und 5. Jahrhundert als Kerkerwächter der Apostelfürsten, insbesondere des Petrus, noch unbekannt sind: »La prima volta che ci appariscono così travestiti, è, credo io, nella loro *passio*, la quale, se venne redatta nell' età gotica, probabilmente però si diffuse ed acquistò credito solo più

---

[1]) So Wittig, a. a. O. 116.

[2]) Wir bemerken wiederholt, wie der Steinmetz des Sark. Lateran 175 (n. 11) die Situation bis zur Unkenntlichkeit verwischt hat, indem er nicht bloß aus dem Fels den Klappstuhl machte, sondern auch gar noch die Bäume fortließ, s. o. S. 40 f. — Als Kerker des Petrus wird im Linustext und in dem Martyrium des Proc. u. Mart. der mamertinische genannt; er ist eingeschoben zweifellos wegen des da entspringenden Quells. Außerdem aber ist in dem Martyrium des Proc. und Mart., wohl aus dem älteren Text beibehalten, noch von dem Mons Tarpeius die Rede, und man könnte sich fragen, ob die durch die Bäume und den Felsensitz bezeichnete Örtlichkeit vielleicht auf diesen passe. Aber auch auf dem Kapitolinischen Hügel (in Monte Tarpeio) war der Apostel im Gefängnis und nicht im Freien.

[3]) Gott Vater im Opfer Kains und Abels (z. B. Garr. 317, 3. 319, 1), Hiob (z. B. auf dem Sark. des J. Bassus Garr. 322, 2), Maria bei dem neugeborenen Kinde (z. B. 334, 2, 365, 1) und bei der Erscheinung der Magier (z. B. 317, 4), Paulus im Lehrgespräch mit der Thekla auf dem britischen Elfenbeinkästchen Garr. 446, 11, Dalton, Catalogue Pl. VII, 292 c.

tardi [1]). Bis zum Beginn des 6. Jahrhunderts kennt man die beiden Märtyrer Processus und Martinianus nur als Mönche. Die Anregung aber, sie mit dem Amte des Kerkerwächters zu betrauen, dessen Ausübung sie mit Petrus zusammenbrachte und ihre Bekehrung und Taufe herbeiführte, empfing der Legendenschreiber aus jenen Sarkophagen, in welchen der Apostel Petrus mit Soldaten erscheint [2]). Also nicht die Bildhauer des 4. Jahrhunderts haben aus der Passio sanctorum Processi et Martiniani geschöpft, sondern umgekehrt diese aus jenen, sofern er die von den Reliefs zumeist in der Zweizahl bei dem Apostel Petrus gezeigten, hier jedoch namenlosen, Soldaten mit den Mönchs-Märtyrern Processus und Martinianus identifizierte.

Um so dringlicher erhebt sich angesichts dieses Tatbestandes die Frage nach dem Text bzw. nach der Erzählung, welche die Sarkophagbildner vor sich hatten. Für unsere Szene kann man jedoch nur antworten, daß sie literarisch bis jetzt verschollen ist. Das kann uns nicht wundern; denn die uns vorliegende apokryphe Petrusliteratur ist, wie wir wissen, durchaus lückenhaft [3]). Unsere in die Sarkophagwände gemeißelte Lehrszene ist dafür ein monumentales Zeugnis. Es muß im 4. christlichen Jahrhundert eine Geschichte umgegangen sein, die, nach der frühesten und besten Fassung, etwa besagte, daß Petrus im Freien unter Bäumen laut das Evangelium las; zwei Soldaten — wohl zur Bewachung ihm beigegeben [4]) — lauschen [5]), werden von dem Gehörten gefesselt, begeistert (und von Petrus bekehrt) [6]).

---

[1]) Franchi de' Cavalieri a. a. O. 35.

[2]) So mit Recht Franchi de' Cavalieri a. a. O. 36 ff.

[3]) Cf. G. Ficker, Die Petrusakten, 1903, 8.90.

[4]) Ein zwingender Grund zu dieser Annahme liegt in den Reliefs jedoch nicht vor. Wenn auf dem Lateransark. 175 (Garr. 367,1) der hinter Petrus stehende Soldat dem Apostel vertraulich die l. Hand an die Schulter legt, so bedeutet das natürlich kein Gefangenhalten; auch an die Verstorbenen z. B. legen die Apostelfürsten gelegentlich die Hand, vgl. Garr. 378, 1; 383, 1. S. ferner de Waal, Röm. Quartalschr. 25, 1911, S. 146 A. 1, überdies den Sark. von der Via Salaria in Rom, von Sybel, Chr. Ant. II Abb. 2, Dütschke, Ravennatische Studien, S. 158 zu Abb. 54.

[5]) Dieses Belauschen ist deutlichst durch den Soldaten ausgedrückt, der hinter dem Baum den Kopf zwischen den Ästen durchsteckt. Styger a. a. O. 51 weist zum Vergleich sehr treffend auf den Deckel des Lateransarkophages 136 [nicht 130] (Garr. 383, 5) hin, wo in derselben Weise und mit demselben Gestus einer der Alten die Susanna belauscht.

[6]) Styger war zu dem Ergebnis gekommen, a. a. O. 52: »Wenn wir auch durch die gemachten Schlüsse nicht den vollen Inhalt der Szene erfassen können, so ist doch ein allgemeines Resultat gesichert: Es muß sich um eine *Bedrängung des Apostels Petrus von Seiten der Apparitores handeln*«. — Wilpert sieht in der Lehrszene einen feindlichen Überfall auf den »Petrus, der das Gesetz lehrt«; der Soldat, der (Abb. 10) die Rolle des Apostels ergreife, wolle ihm diese gewaltsam entreißen; der andere stehe im Hinterhalt, gleich den beiden Alten der Susanna, strecke die Hand aus zum Zeichen der Befriedigung und rufe: Endlich haben wir dich überrascht! Cf. Wilpert, S. Pietro etc., Studi romani 3, 1922, 28 f., auch Wahre und falsche Auslegung etc., Ztschr. f. kath. Theol. 46, 1922, 17, 45 ff. Man muß hier wirklich sagen: auch bei Wilpert ist nicht alles »wahre« Auslegung; denn 1. drückt der Soldat hinter dem Baum mit seinem Gestus nicht die Befriedigung über den gelungenen Überfall aus, sondern seine Zufriedenheit mit dem überraschend Gehörten; 2. faßt der vordere

Unter den späteren Rezensionen der Darstellung ist die bedeutsamste die, welche der Sarkophag in Arles (n. 8 des Kataloges. Abb. 14) bietet. Nicht nur, daß er außer den beiden stehenden Soldaten des Urtypus einen dritten, hündelnden, in die Szene fügt, sondern er läßt überdies als zweite Hauptfigur Christus auftreten. Was nun den vor Petrus zum Erweis seiner Verehrung oder auch der flehentlichen Bitte — im Zusammenhang der Szene möchte wohl eher an Ver-



Abb. 14. Sarkophag in Arles (Ausschnitt).

ehrung zu denken sein — am Boden liegenden Soldaten anbelangt, so tut er, was in den Petrusakten öfter wiederkehrt, in denen der Fußfall (Proskynesis) vor

Soldat den Band nicht an, um ihn zu entreißen, sondern um sich mit ihm in Verbindung zu bringen (s. auch o. S. 41, A. 2); 3. aber läßt der Apostel selbst sich nicht im geringsten aus der Fassung bringen; man müßte doch, sollte er verhaftet werden, irgendwelche Bewegung an ihm bemerken; statt dessen liest er ruhig und völlig ungestört weiter (s. ihn dagegen bei der wirklichen Verhaftung und Gefangenführung Kap. 7 !). Von »la sorpresa, evidentemente ostile« (Wilpert, S. Pietro etc., a. a. O. S. 28) kann also keine Rede sein. Ganz ins Fabulieren verliert sich Wilpert, wenn er seinen römischen Hörern vorträgt, der Apostel sei mitten unter den Katechumenen zu denken, die er sitzend (*sedens*) *caelestia iussa docet*; die Versammlung sei aus Raummangel von der

Petrus keine Seltenheit ist [1]). Auffallender und merkwürdiger erscheint die Anwesenheit und das Eingreifen des Heilandes in unserer Darstellung, und das Problem erhält noch eine Vertiefung und besondere Färbung, wenn man zusieht, wie er es tut. Er steht, in Vorderansicht, doch den Oberkörper und den Kopf mehr nach rechts dem Petrus zuwendend bzw. zuneigend, also in eigenartig zwiespältiger Stellung [2]) links vor Petrus, hält in der Linken die Rolle, von der das Ende frei herabhängt, und hat die Rechte zu Petrus sprechend vor der Brust erhoben. Doch auch diese Christusgestalt ist dem, der die apokryphen Petrusgeschichten kennt, keine Seltenheit. Gehören doch Christusvisionen geradezu zum Handapparat ihrer Verfasser [3]). Dabei ist es nicht immer der Apostel selbst, dem der Herr erscheint, sondern es sind auch andere, die ihn im Gesichte sehen oder ihn mit dem Apostel sprechen sehen [4]). Und einmal, im Linustexte bei der Beschreibung der Kreuzigung (c. 12), lesen wir sogar, daß die Umstehenden den, bereits ans Kreuz gehefteten, Apostel hätten aufrecht auf dem Scheitel des Kreuzes stehen sehen et librum a Christo accipientem et ea verba quae loquebatur inde legentem: genau so, nur nicht am Kreuz, bei dem arelatischen Sarkophag! Damit dürfte die Bedeutung des Christus in dieser Darstellung der Lehrszene völlig geklärt sein [5]). Was dem Schriftsteller geläufig ist, das hat hier auch seinen monumentalen Ausdruck gefunden: dem Apostel Petrus läßt der Bildner den Heiland erscheinen [6]), der ihm zuspricht, was er vorträgt. Den Erfolg und die Wirkung veranschaulicht am eindrucksvollsten der gleichfalls neu hinzugekommene, dem Apostel zu Füßen liegende Soldat.

Möglich, daß auch in der verschollenen literarischen (oder nur mündlich umgehenden?) Quelle unsere Lehrszene mit einer Christusvision verknüpft

---

Sarkophagbildnern fortgelassen, der Künstler habe sich auf das Allernotwendigste beschränkt: auf den heiligen Lehrer und die beiden ihn überraschenden (und verhaftenden) Soldaten. »Abbiamo dunque dinanzi a noi la più antica rappresentazione della *cathedra Petri*. . . « (ebda. 29). Dazu nur die Frage: gehörte bei dieser Auffassung wenigstens einer der Katechumenen — für ihn wäre gewiß noch Platz gewesen — nicht auch zum »Allernotwendigsten«?

[1]) Cf. Actus Verc. c. 6: Ariston cadens in faciem suam ad pedes Petri haec dixit (Lipsius-Bonnet I 52,5 f.; c. 29: Ex eadem hora adorabant eum [sc. Petrum] tamquam deum pedibus eius devoluti, et quos habebant in domo infirmos, ut curaret eos (Lipsius-Bonnet I 78, 5—7). Linustext c. 4: Adolescentes quoque . . . manus protendentes in caelum et porrecti ante faciem illius velut subito mortui, cadentes in terram vociferabantur . . . clamantes: O bone Petre (Lipsius-Bonnet I 6, 5 ff.) Passio ss. Processi et Martiniani, s. u. S. 61, usw.

[2]) Der Jugendliche im Rücken Jesu ist reine Füllfigur, deren der Sarkophag noch mehrere aufweist.

[3]) Sie sind natürlich nicht auf die Petruslegenden beschränkt.

[4]) So Actus Verc. 21. 28. Es erübrigt sich, sonstige Stellen namhaft zu machen.

[5]) Styger a. a. O. 51 f. ist sich nicht klar, ob die Person mit der Schriftrolle links »Christus sei, und welche Beziehung sie zur Szene des sitzenden Alten habe«. Tatsächlich kann nach Art ihrer Charakterisierung gar kein Zweifel sein, auch wenn man ihre Beziehung zur Szene nicht versteht, daß die Person des langlockigen Jugendlichen niemand anders als Christus ist.

[6]) Es ist keineswegs die einzige Christusvision des Petrus in unseren altchristlichen Monumenten: s. u. S. 68 ff.

war. Wahrscheinlich ist es nicht. Man darf vielmehr vermuten, daß diese Beigabe bzw., indem wir den dritten Soldaten mit hinzunehmen, diese beiden Beigaben die eigene Leistung des Bildhauers oder seiner Vorlage sind [1]).

Zum Schluß dieser Erörterung über das hier behandelte Motiv darf jedenfalls zusammenfassend noch einmal betont werden, wie gerade aus ihr als einem besonders charakteristischen Beispiele die Bedeutung ins Licht tritt, welche den altchristlichen Denkmälern auch in Bezug auf die Förderung und Aufhellung literarischer Probleme gelegentlich zukommt. Läßt sich aus den Steinen auch nicht der genaue Wortlaut der entsprechenden Erzählung ablesen, so doch der inhaltlich zutreffende: ein neuer Beweis dafür, daß nicht nur die literarischen Quellen die monumentalen, sondern daß auch die monumentalen Quellen die literarischen aufzuhellen, zu ergänzen und zu bereichern wissen.

6. Das Felsquellwunder des Petrus.

Der Historiker des Quellwunders in der altchristlichen Kunst, Erich Becker [2]), hat in seinem dem damaligen Stande entsprechenden Katalog 199 Darstellungen verzeichnet [3],) die sich im wesentlichen über die vier ersten Jahrhunderte verteilen [4]). Von ihnen entfallen 71 auf die zoemeteriale Malerei (70

[1]) Die phantastische, konfessionell-dogmatisch beherrschte Deutung Wilperts, der in seinem Vortrag über den hl. Petrus im Lateranischen Seminar zu Rom vom 28. 12. 1920 (s. o. Vorwort) die Darstellung der Lehrszene des arelatischen Sarkophages als eine monumentale Bezeugung des Dogmas der päpstlichen Unfehlbarkeit (!) von der Mitte des 4. Jahrhunderts ausgegeben (»un' approvazione del domma sulla infallibilità della *sacrosancta beati Petri sedes*«, S. 32), übersteigt jedes Maß unarchäologischer Voreingenommenheit und ist wohl das krasseste Beispiel dieser der kirchlichen Rechtgläubigkeit die historische Wahrheit opfernden Art, das sich der so verdiente deutsch-römische Forscher geleistet hat. In seinem wiederholt angeführten Aufsatz »Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophagskulpturen« (Ztschr. f. kath. Theologie 46, 1922) hält er zum Eingang den Archäologen und Philologen, die sich mit den altchristlichen Denkmälern beschäftigen, vor, es wäre zu wünschen, »daß der Inhalt der künstlerischen Produkte von diesen Gelehrten einer größeren und sachgemäßeren Beachtung gewürdigt würde, als es bis jetzt meistens geschehen ist. Gewöhnlich berücksichtigen sie bloß die äußere Seite der Darstellungen, und wenn sie auch den Inhalt streifen, so geschieht es oft in recht verkehrter Weise, indem sie ihn entweder mit Reminiszenzen aus der Antike durchsetzen oder, was noch unbegreiflicher ist, nach modernen Gesichtspunkten beurteilen. Daß man die Monumente aus ihrem Milieu heraus erklären, daß man sie mit den Augen damaliger Christen schauen müsse [von mir gesperrt], scheint ihnen oft gar nicht zum Bewußtsein zu kommen. Manchmal nimmt der Inhalt bei ihrem Interpretieren geradezu eine modern rationalistische Färbung an«. Hätte doch W. diesen guten Grundsätzen selbst die Treue gehalten! Zur Sache s. noch das in Die Wartburg 20, 1921, N. 29—32 über den Vortrag im Ganzen und über die Deutung der Lehrszene des arelatischen Sarkophages im besonderen Gesagte. Doch will ich auch an dieser Stelle bemerken, daß der Sarkophag in Arles richtiger in die Wende des 4. bis 5. Jhds. als in die Mitte des 4. Jhds. zu setzen ist.

[2]) Erich Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchr. Kunst (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. H. 72). Straßburg 1909.

[3]) Schon das Vorwort weiß jedoch von einer weiteren Nummer zu melden; über sie und einige andere s. den Nachtrag Röm. Quartalschr. 26, 1912, 30 ff.

[4]) Becker, a. a. O. 84.